

## APORTACIONES A LOS CATÁLOGOS DE PINTURAS DE MIGUEL XIMÉNEZ (DOC. 1462-1505) Y MARTÍN BERNAT (DOC. 1450-1505), PINTORES DE ZARAGOZA

Alberto Velasco González\*

### Miguel Ximénez: fortuna historiográfica

Miguel Ximénez (doc. 1462-1505) es uno de los principales representantes del tardogótico en Aragón. Oriundo de Pareja (Guadalajara), se instaló en Zaragoza en 1462<sup>1</sup>. Su llegada a tierras aragonesas se explica en el mismo contexto que la de otros pintores castellanos, y las conexiones de su estilo con el de pintores como Fernando Gallego ponen de manifiesto que lo hizo plenamente formado en el modelo pictórico de fuerte ascendente flamenco imperante en Castilla<sup>2</sup>. Ello se hace palpable en su obra más antigua conocida, el Varón de Dolores de la antigua colección Lanckoronski de Viena, en la cual estampó su firma en 1470<sup>3</sup>.

Este ascendente nórdico se refuerza con la entrada en su taller de dos aprendices portugueses<sup>4</sup>, país donde imperaba un modelo estético afín; y también por el hecho de ser el primer pintor hispano que se sirvió de grabados para enriquecer sus composiciones, en concreto, de los de Martin Schongauer<sup>5</sup>. Así pues, es muy posible que todo ello dé explicación a su nombramiento en 1484 como pintor de Fernando el Católico, dados los gustos estéticos del monarca<sup>6</sup>. El origen de Ximénez podría servir para justificar la llegada a Aragón de otro relevante pintor castellano, Fernando del Rincón, oriundo de la misma localidad guadalajareña, quien en 1491 firmó contrato de sociedad con uno de los socios preferentes de Ximénez, el pintor Martín Bernat, que tiempo atrás lo había acogido en su casa mientras estaba enfermo. El acuerdo tenía una vigencia de veinte años y le impedía contratar obras con ningún otro pintor<sup>7</sup>. Rincón acabó siendo nombrado pintor de Fernando el Católico en 1514, lo que prueba su éxito profesional y, probablemente, que representaba igualmente el modelo estético de raigambre flamenca que tanto sedujo al monarca.

Miguel Ximénez es un maestro con una dilatada presencia en los estudios de pintura aragonesa de finales del gótico. Su nombre aparece por primera vez en la historiografía, casi de forma casual, en un estudio de 1901 que Gabriel Llabrés dedicó al célebre retablo de sant Jordi de Pere Niçard. En ese momento se desconocía el autor del retablo mallorquín, y Llabrés, preguntándose acerca de ello, comparó su estilo con un “(...) artista aragonés, notabilísimo, y que ha pasado desconocido (...) del cual puedo dar ahora noticia merced á haber encontrado su firma en letras góticas al pié de una pradella de un retablo suyo en la iglesia de santa María en Ejea de los Caballeros. Miguel Ximénez se llama este artista desconocido, que tiene varias tablas

pintadas en un altar de la Asunción de la Virgen, si no recuerdo mal, cuyo zócalo formado por cinco recuadros, magistralmente pintados<sup>8</sup>. Cabe atribuir a Llabrés, por tanto, el descubrimiento del pintor y de su primera obra conocida.

Fue Manuel Serrano Sanz el primero en ocuparse más o menos a fondo de la personalidad de Ximénez en su celebrada serie de artículos sobre pintores aragoneses del siglo XV, publicada en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. De hecho, el primero de dichos artículos (del año 1914) se inicia con dos documentos relacionados con nuestro pintor, el contrato del retablo de Paniza, y su compromiso para realizar otro para la villa de Escatrón, ambos de 1475<sup>9</sup>. En ese mismo texto Serrano daba a conocer, además, el primer documento (1482) que demostraba la colaboración entre Ximénez y Bernat —retablo para la capilla de san Pedro de la Seo de Zaragoza—, así como el contrato del retablo del monasterio de san Agustín de Zaragoza, un documento de gran fortuna historiográfica que demostraba que ambos se desplazaron a Barcelona para analizar con detalle el retablo que Jaume Huguet había ejecutado con idéntica iconografía para la iglesia de Sant Joan el Vell de la ciudad<sup>10</sup>. Serrano también dio a conocer el contrato para el retablo de Salvatierra de Escá, igualmente realizado en colaboración con Bernat, aunque sin poner en conexión el documento con los fragmentos de la obra que todavía se conservaban en la iglesia<sup>11</sup>. En 1916, en otro artículo de la misma serie, publicó el contrato (1466) de un retablo para la iglesia de Malanquilla, que Ximénez firmó junto al también pintor Salvador Roig; además de otros documentos, como el que demostraba que fue el autor de diferentes retablos para la villa de Alfocea (1473), la iglesia del monasterio de la Merced de Zaragoza (1477), y la basílica del Pilar (1499), en este último caso junto a su hijo Juan<sup>12</sup>.

Justo al año siguiente Manuel Abizanda publicaba nuevos documentos que contribuían a un mejor conocimiento de su trayectoria, encargos recibidos y funcionamiento del taller, puesto que demostró cómo Jaime Serrat, su yerno, se ocupó de la finalización de algunos encargos al morir Miguel poco antes de octubre de 1505; y también, cómo Juan, su hijo, colaboró en la realización de algunas obras de su etapa final, como los retablos de Tamarite de Litera y Lupiñén<sup>13</sup>. Al referirse a los documentos de Tamarite, Abizanda apuntó que tenía constancia de la existencia en dicha localidad de diversas tablas pertenecientes al retablo, por lo que dicho conjunto se convirtió en la primera obra documentada y conservada del pintor, junto a la predela de Ejea de los Caballeros firmada y publicada años antes por Llabrés.

En 1918 Serrano Sanz continuaba con su serie de artículos mencionada y daba a conocer un instrumento notarial de 13 de junio de 1486 por el cual Ximénez y Bernat recibían de Juce Exama, moro, 1.325 sueldos del arrendamiento de tributos de la villa de Blesa<sup>14</sup>, documento que se convertía en el primero publicado en relación al retablo que ambos pintores ejecutaron para dicha localidad. En ese momento Serrano no relacionó el documento con los compartimentos del retablo custodiados en la iglesia del municipio turolense, aunque sí lo haría en otro artículo de 1922 aparecido a raíz del ingreso de dichas tablas en el Museo Provincial de

Zaragoza, donde publicaba el texto del documento mencionado junto a otros que certificaban la autoría del conjunto<sup>15</sup>.

Este último trabajo citado puede decirse que fue el punto de partida para los estudios que durante todo el siglo XX diferentes especialistas han dedicado a Miguel Ximénez —y también a Martín Bernat—, pues se trata del primero en que se aborda de una forma monográfica una obra del artista. Justo después vinieron las breves aproximaciones estilísticas de August L. Mayer (1922) y Valerian von Longa (1923)<sup>16</sup>, que a partir de los datos documentales publicados y de las escasas obras que se podían asociar a Ximénez y Bernat, efectuaron las primeras propuestas atributivas y establecieron las conexiones de su arte con el de Bartolomé Bermejo, especialmente en el caso del segundo. Estos trabajos fomentaron el interés de otros investigadores foráneos, como Gertrud Richert, que en 1927 dedicó un breve artículo a las tablas de san Miguel y santa Catalina de la colección de Kuno Kocherthaler (Madrid), mencionando que en la misma colección se hallaba la predela firmada que años antes Llabrés había visto en Ejea de los Caballeros<sup>17</sup>. Richert no consideraba que las tres formasen un conjunto y, de hecho, las veía de autores diferentes. En cualquier caso, la mención de Llabrés y el artículo de Richert —junto al testimonio posterior de Post— han sido cruciales para poder establecer que el retablo del que formaron parte dichas tablas —junto a otras igualmente conservadas— procedía de la localidad mencionada, donde fueron adquiridas por el anticuario Raimundo Ruiz.

El siguiente trabajo que debe ser destacado dentro del recorrido que estamos efectuando es el artículo publicado en 1934 por José Merigó, rector de Tamarite de Litera, donde sacó a la luz diversos documentos relativos al encargo del antiguo retablo mayor de la iglesia, entre ellos la capitulación del retablo (1500), con los que se complementaba lo publicado años atrás por Abizanda<sup>18</sup>. Desgraciadamente, Merigó no publicó en su estudio el aparato crítico correspondiente, y no citó el archivo de procedencia de los documentos. Siendo él rector de Tamarite hay que deducir que los consultó en el archivo de esa parroquia, desaparecido durante la Guerra Civil. En cualquier caso, los instrumentos publicados por Merigó demostraban que se trató de uno de los encargos más importantes y emblemáticos jamás llegados al taller de Ximénez, lo que le obligó a colaborar con dos de sus hijos y junto a otro maestro, Martín de Larraz<sup>19</sup>. Esta relevancia también se ve reflejada en el precio final del encargo, que ascendió a 12.000 sueldos —y no 2.000, como se ha dicho en repetidas ocasiones—, y que lo convierten en uno de los más caros contratados en toda la Corona de Aragón durante los siglos del gótico. Como en tantas otras ocasiones, hemos de lamentar que la obra fuese pasto de las llamas durante la Guerra Civil, salvándose únicamente una de las tablas del guardapolvo con la representación de san Miguel, hoy conservada en el Philadelphia Museum of Art (EEUU)<sup>20</sup>.

El más destacado de los primeros estudios dedicados al pintor fue, sin duda alguna, el de Chandler Rathfon Post, quien en el volumen VIII de su *A History of Spanish Painting* (1941)<sup>21</sup>, y partiendo de las referencias documentales publicadas hasta ese momento, organizó los datos conocidos y presentó un primer

catálogo de obras del artista que fue ampliando en años sucesivos en los apéndices del resto de volúmenes de su obra<sup>22</sup>. El profesor norteamericano fue el primero en situar el trabajo de Ximénez en el marco concreto que le correspondía, y que no era otro que el del tardogótico de raíz más flamenquizante que imperó en buena parte del territorio aragonés en la segunda mitad del siglo XV, junto a Martín Bernat y a la sombra de Bartolomé Bermejo. Post presentó de forma conjunta las biografías de Ximénez y Bernat poniendo en valor aquellos documentos que probaban la sociedad profesional que establecieron, para después pasar a construir los catálogos respectivos a partir de las obras custodiadas todavía *in situ* y de aquellas conservadas en museos y colecciones de todo el mundo. Post apuntó que el primer documento que les vincula es el relativo al retablo para la capilla de san Pedro de la Seo de Zaragoza, fechado en 1482, y a partir de ahí organizó también las informaciones conocidas sobre el posterior encargo de Blesa o el del retablo para el monasterio de san Agustín de Zaragoza. A él debemos también la asociación entre las tablas de Salvatierra de Escá y el documento publicado tiempo atrás por Serrano Sanz, lo que aportaba todavía más luz sobre los frutos que dio la sociedad Ximénez-Bernat.

Post veía a Ximénez como un pintor de más calidad que su socio, y situaba su trayectoria entre 1466 y 1505, partiendo de la documentación hasta ese momento conocida. El profesor norteamericano llamó la atención sobre sus dos obras autógrafas conocidas, la tabla con el *Christus Patiens* de la colección Lanckoronski, inédita hasta ese momento, en la cual estampó su firma y la fecha de realización (1470)<sup>23</sup>; y la predela procedente de Ejea de los Caballeros conservada en el Museo del Prado, que ya había sido mencionada por Llabrés y otros, como ya se ha visto. A partir de ellas Post organizó un ingente catálogo de obras que ha servido de base a los especialistas que *a posteriori* se han pronunciado acerca del maestro. Para la organización de dicho catálogo también se sirvió del retablo de Tamarite de Litera, su obra mejor documentada hasta aquel momento, aunque Post tuvo presente que era un trabajo ejecutado en colaboración con su hijo Juan<sup>24</sup>. Padre e hijo, desde 1499, contrataron retablos de forma conjunta para las localidades de Zaragoza, Magallón, Tamarite de Litera y Lupiñén<sup>25</sup>; pero a diferencia de lo que ocurrió con el padre, a Juan, a parte de la intervención mayoritaria en determinados compartimentos del retablo de Tamarite, solamente pudo atribuirle una realización, la tabla con el Varón de Dolores de la colección de Mariano de Pano, sobre la que más adelante volveremos. Finalmente, tampoco debe olvidarse que Post fue igualmente pionero en detectar el influjo de los grabados germánicos en la obra de pintores aragoneses de finales del siglo XV, y así lo apuntó para Ximénez<sup>26</sup>; y también uno de los primeros en señalar el gran ascendente de las composiciones de Rogier van der Weyden entre los repertorios figurativos de los maestros de Aragón<sup>27</sup>.

Después del mayúsculo trabajo de Post en la fijación de la personalidad artística de Miguel Ximénez, cabe destacar las aportaciones de Josep Gudiol Ricart, que revisó las atribuciones del profesor norteamericano y añadió a su catálogo algunas obras conservadas en colecciones particulares<sup>28</sup>. La relevancia de su trabajo es igualmente importante, pues puso en orden desde el punto de vista atributivo los trabajos atribuidos por Post a Ximénez y Bernat. A Gudiol debemos, además, la identificación del Maestro de Alfajarín con Bernat, o la

atribución definitiva de las tablas de la iglesia de Ágreda. Asimismo, acercó al catálogo del maestro algunos trabajos que, posteriormente, la crítica ha aceptado como obras que indefectiblemente cabía atribuirle, como el desaparecido retablo de Tardienta, el san Antonio Abad de Luna, el retablo de san Martín, santa Catalina y san Juan Evangelista de la iglesia de san Pablo de Zaragoza, hoy en el Museo de Zaragoza, o el sepulcro de Francisquina de Erill y de Castro originario del monasterio de Sigena (Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 127)<sup>29</sup>.

En este breve recorrido a través de la fortuna historiográfica del pintor cabe destacar los trabajos que en las últimas décadas le ha dedicado María del Carmen Lacarra. Siguiendo las aportaciones precedentes, ha desarrollado algunos aspectos que habían sido solamente apuntados por autores anteriores, como el de la incidencia de los grabados de Schongauer en sus obras; ha certificado y confirmado autorías; y ha aportado algunos documentos que han contribuido a un mejor conocimiento de la trayectoria del artista, como los dos que prueban que fue el autor del retablo de Villadoz (1478, junto a Juan de Bonilla)<sup>30</sup>, los relacionados con su intervención en la policromía del retablo mayor de la Seo de Zaragoza (1482)<sup>31</sup>, el encargo del retablo de san Juan Bautista, san Fabián y san Sebastián del monasterio de Sigena (1494), hoy conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>32</sup>, la contratación de un retablo junto a la cofradía de Santa María de las Celleras de Monzón (1495)<sup>33</sup>, o los contratos de aprendizaje relativos a algunos de sus discípulos<sup>34</sup>.

Entre los trabajos de otros autores, cabe destacar la localización por parte de José Cabezudo Astráin del contrato de un retablo para Pradilla de Ebro, fechado el 14 de marzo de 1482, lo que nos emplaza ante uno de los primeros trabajos realizados en colaboración con Martín Bernat<sup>35</sup>. Lo mismo puede decirse de la aportación de Carmen García Herrero y María Jesús Torreblanca Gaspar, con la publicación de documentos que nos hablan de una nueva colaboración entre ellos, esta vez para la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial de san Gil Abad de Zaragoza, contratado en marzo de 1477 por un total de 3.000 sueldos<sup>36</sup>.

A los proyectos comunes de ambos pintores cabe añadir la pintura y dorado de la caja del órgano de la iglesia de san Pablo de Zaragoza, un encargo de 1483 dado a conocer por Nuria Ortiz Valero y que ascendió a 2.220 sueldos<sup>37</sup>. La misma autora ha publicado en fecha reciente un par de documentos inéditos —de 1483 y 1486— sobre uno de los retablos más conocidos de esta dupla de pintores, el de Blesa, que complementan la documentación ya conocida<sup>38</sup>. A ella misma debemos también el estudio y publicación de dos obras inéditas. Una de ellas, que atribuye al taller de Ximénez, muestra una escena de la leyenda hagiográfica de santa Bárbara —la santa en la prisión— y se conserva en la Fundación Quílez Llisterri (Alcañiz)<sup>39</sup>; mientras que la segunda es un Juicio Final presidido por un san Miguel psicopompo para la cual se solicitó permiso de exportación el pasado 2010<sup>40</sup>. La autora la atribuye al círculo de Miguel Ximénez, aunque en nuestra opinión puede relacionarse de forma directa con el pintor, o en todo caso con su taller<sup>41</sup>. Finalmente, Ortiz ha adscrito al taller de Ximénez

un san Blas tradicionalmente asociado a Martín Bernat y que fue publicado por Post cuando se hallaba en la colección von Longa<sup>42</sup>. Hoy se conserva en el Meadows Museum de Dallas (EEUU) (inv. 97.01)<sup>43</sup>.

Por su parte, Carmen Morte ha efectuado en los últimos años diversas aportaciones para el mejor conocimiento de la figura de Ximénez, entre ellas, la publicación de la documentación que certificaba su nombramiento en 1484 como pintor de Fernando el Católico<sup>44</sup>. A su vez, dio a conocer un nuevo documento (1498) sobre la ejecución de otro de los encargos ejecutados en común con Bernat, el retablo de Salvatierra de Escá<sup>45</sup>, además de un instrumento notarial que trata sobre el encargo de un retablo para la Almunia de Doña Godina<sup>46</sup>. En paralelo, ha sacado a la luz nuevos datos que confirman el importante papel que jugó Jaime Serrat en el último período de actividad de Ximénez, puesto que hoy sabemos que, aparte de finalizar este último conjunto mencionado, hubo de ocuparse de la conclusión de dos retablos que había contratado junto a su suegro ese mismo año y que debían entregarse a Domingo Agustín, caballero<sup>47</sup>.

### Miguel Ximénez: nuevas obras

Uno de los objetivos principales del presente estudio es dar a conocer una serie de obras inéditas o poco conocidas que contribuyen a ampliar el catálogo de los pintores Miguel Ximénez y Martín Bernat, la mayoría de ellas aparecidas en los últimos años en el comercio de arte. Sobre otras, ya publicadas por otros autores, efectuaremos algunas precisiones o asociaciones entre ellas para contribuir así a un mejor establecimiento de los respectivos catálogos.

De Miguel Ximénez y taller presentamos, en primer lugar, un posible compartimento de predela de retablo donde se muestra el episodio del Prendimiento de Cristo o Beso de Judas (fig. 1)<sup>48</sup> (Barcelona, colección particular). La tabla, de gran calidad, muestra el momento en que Judas delata a Jesús, aunque el protagonismo se lo lleva san Pedro que, en primer término, enarbola su espada y se dispone a cortar la oreja de Malco, que ha caído al suelo e intenta protegerse. A la vez, Cristo estira su brazo izquierdo con la intención de evitar la acción violenta del discípulo. Una multitud de soldados rodean a los dos grupos de personajes, algunos de los cuales lucen espléndidas cotas de malla y armaduras de intensos reflejos metálicos. Mientras, en la parte superior izquierda de la composición, los apóstoles Santiago el Mayor y Juan Evangelista conversan.

Por su iconografía y dimensiones, formaría parte de un ciclo dedicado a la Pasión que probablemente se desarrollaba en los compartimentos de la predela de un retablo del que hoy sólo conocemos este compartimento. Se desconoce la procedencia de la obra, aunque una inscripción realizada a mano alzada en la parte posterior certifica que fue “Propiedad de Mercedes Escrivá de Romaní y Sentmenat” (Barcelona 1886-Madrid 1969), V<sup>a</sup> marquesa de Campillo de Murcia, dama de la Maestranza de Sevilla, y condesa de Sástago. Doña Mercedes casó con Alfonso Pérez de Guzmán y San Juan (Sevilla 1886 – Madrid, 1921),



I<sup>er</sup> Marqués de Marbais, de quien enviudó. De ahí lo que se apunta en dos etiquetas de la parte posterior, esto es, que la tabla perteneció a la colección Marbais<sup>49</sup>. Desconocemos cómo llegó la obra a manos de estos antiguos propietarios, pero que doña Mercedes fuese condesa de Sástago, solar de larga e importante tradición aragonesa, podría servir para justificarlo. Otra posible explicación podría ser que se hicieran con ella a través de una posible herencia recibida de la condesa de Alcubierre, madre de doña Mercedes, que en su residencia madrileña poseía una destacadísima colección de arte<sup>50</sup>.



**Fig. 1:** Miguel Ximénez y taller, *Beso de Judas*, colección particular (Barcelona). Foto: Restaurart SCP (Barcelona).

La obra muestra indefectiblemente el estilo final de Ximénez, y así lo vemos si comparamos el rostro de Judas con el del apóstol que aparece justo encima de san Juan en Pentecostés del desaparecido retablo de Tamarite de Litera, o con el del dignatario con cetro que hallamos en la Flagelación del mismo conjunto. Lo mismo detectaremos si nos fijamos en el rostro de Jesús y lo comparamos con el Cristo de la Resurrección del retablo literano. El rostro de san Pedro, además, es absolutamente análogo al del apóstol que sostiene el incensario en la Dormición de la Virgen de Tamarite<sup>51</sup>; al del san José de la Presentación de Jesús en el templo del conjunto de tablas de Ágreda (Soria)<sup>52</sup>; y al del san Antonio Abad de la parroquia de Luna (Zaragoza)<sup>53</sup>.

Miguel Ximénez es un maestro que colaboró con diferentes colegas de profesión, especialmente con Martín Bernat, como ya hemos ido apuntando. Dicha unión profesional motivó que, algunas veces, efectuaran composiciones a partir de modelos comunes. Lo vemos en la obra que nos ocupa, pues presenta el mismo esquema que una de las tres tablas de Martín Bernat conservadas en la colección Godia (El Conventet, Barcelona) (fig. 2)<sup>54</sup>. Los personajes principales aparecen caracterizados de forma completamente análoga, y se repiten varios detalles y gestos que refuerzan el vínculo entre ambos pintores. En cambio, detectamos notables diferencias compositivas con la escena homónima del retablo de Tamarite de Litera, ejecutado entre 1500 y 1503 por Miguel Ximénez en colaboración con sus hijos Juan y Miguel, además de Martín de Larraz. Con todo, las innegables relaciones estilísticas de la tabla del Beso de Judas con el retablo de Tamarite, indicarían que la primera podría ser el único resto conocido de un retablo contratado por Ximénez en las postrimerías de su trayectoria, hacia los mismos años en que ejecutó el retablo literano.

En esta etapa final Ximénez también colaboró con otros pintores, entre ellos, su yerno Jaime Serrat, que en 1487 fue nombrado pintor del príncipe Juan<sup>55</sup>. Ello nos sitúa ante un taller repleto de oficiales y ayudantes, lo que podría dar respuesta a ciertas disonancias estilísticas que se dan en las obras finales del maestro. Nos referimos a trabajos como la tabla con el Cristo de Dolores atribuida por Post a Juan Ximénez y conservada antiguamente en la colección de Mariano de Pano (fig. 3)<sup>56</sup>, recientemente aparecida en el mercado de arte internacional (Rob Smeets, TEFAF Maastricht 2012); y a un tríptico ficticio, que hay que atribuir a la misma mano, integrado por tres compartimentos de sagrario con el Cristo de Dolores, María y san Juan Evangelista (77,7 x 111,8 cm, con el marco), vendido a inicios de 2012 por Sam Fogg (Londres) (figs. 4-5)<sup>57</sup>. Estas tres tablitas fueron vendidas previamente el 28 de junio de 2007 en Drouot (Rossini, sala 16, lote 60), después de haber pasado por diversas colecciones francesas. En la venta se recogía que se conservaron en la capilla del convento de los carmelitas de Toulouse hasta su demolición en el siglo XIX, lo que supone una salida de España en fecha remota. Posteriormente formaron parte de una colección particular de la misma localidad, y fueron vendidas el 9 de noviembre de 1991 en el Hôtel Saint-Georges (Toulouse), con atribución equívoca a Jean Verrhoein<sup>58</sup>.





**Fig. 2:** Martín Bernat, *Beso de Judas*, colección Godia (El Conventet, Barcelona). Foto: Colección Godia.





**Fig. 3:** Juan Ximénez, *Cristo Varón de Dolores*, colección particular. Foto: Rob Smeets (Ginebra).



**Fig. 4:** Juan Ximénez, tres compartimentos de predela con *Virgen Dolorosa*, *Cristo Varón de Dolores* y *san Juan Evangelista*, colección particular. Foto: Sam Fogg (Londres).



**Fig. 5:** Juan Ximénez, *Cristo Varón de Dolores* (detalle), colección particular. Foto: Sam Fogg (Londres).



A la misma mano y, por tanto, a Juan Ximénez, debe atribuirse un compartimento de retablo fragmentario (83 x 60 cm) ofrecido a la venta por Giovanni Sarti (París) en TEFAF Maastricht 2012, y que ya presentó en la edición anterior de la misma feria (fig. 6). La obra muestra unas huestes angélicas combatiendo demonios que caen dentro de una boca de Leviatán, lo que probablemente indica que se trataba de una escena con la caída de los ángeles rebeldes. Las similitudes con obras de la etapa final del taller de Miguel Ximénez son muy evidentes. Los ángeles muestran los característicos ojos rasgados entreabiertos, reforzados con tonalidad roja que confiere intensidad a su mirada. Las bocas, pequeñas y carnosas, lucen también ese color rojizo. Además, sus cabellos presentan los reflejos dorados habituales. Estos ángeles pueden confrontarse con determinados personajes que aparecen en el retablo de Tamarite de Litera, como por ejemplo, el san Juan Evangelista del Camino del Calvario o el ángel custodio de una de las tablas del guardapolvo<sup>59</sup>. Se detectan igualmente interesantes vínculos con los ángeles del compartimento central del tríptico ficticio mencionado más arriba (figs. 4-5), y con los que aparecen en la tabla de la antigua colección de Mariano de Pano (fig. 3), de ahí la atribución a Juan Ximénez que proponemos.

Desgraciadamente, no tenemos suficiente información para considerar si estas tres obras Juan las ejecutó en el marco del taller paterno, o bien si las realizó una vez muerto Miguel (1505), es decir, iniciada ya su corta trayectoria independiente que forzosamente finalizó con anterioridad a 1513<sup>60</sup>. En este sentido, y a parte del retablo de Tamarite de Litera, una de las claves para comprender el funcionamiento del taller de Miguel Ximénez en sus últimos años de vida podría ofrecerla el retablo de santa Catalina, san Juan Bautista y la Magdalena custodiado en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, una obra que había sufrido una cierta indefinición atributiva por parte de la historiografía, y que incluso había sido asociada de forma equívoca a una referencia documental conocida de antiguo relacionada con los pintores Juan Rius y Salvador Roig<sup>61</sup>. En realidad, se trata de un conjunto que, a la vista del estilo, hay que situar hacia 1500 o poco más allá. Con todo, existe un documento que certifica que ya se preveía su ejecución en 1467, cuando Juan Guillem del Sesmero manifiesta en su testamento que debía llevarse a cabo su realización, siguiendo unas disposiciones previas de su difunta esposa<sup>62</sup>. Ello hace evidente que la voluntad del matrimonio no se llevó a cabo hasta muchos años después. Estilísticamente, salta a la vista que nos hallamos ante una obra que cabe adscribir al taller de Miguel Ximénez, como ya intuyó en su día José Gudiol Ricart<sup>63</sup>, aunque la historiografía posterior no tuviera en cuenta su parecer. Las concomitancias con obras del maestro son muy importantes, aunque se detecta también que delegó en oficiales adscritos a su taller que acabaron ejecutando determinadas partes del conjunto, entre ellos quizás su hijo Juan. Aunque no disponemos de suficiente espacio para ahondar en estas cuestiones con la profundidad requerida<sup>64</sup>, la atribución de dicha obra al taller de Miguel Ximénez permite certificar, de paso, que el sagrario conservado hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 162)<sup>65</sup>, y que se había adscrito a su círculo, es en realidad una obra más cercana al maestro de lo que se había creído —habría que hablar de taller. Es muy evidente la total correspondencia estilística existente entre los rostros de Cristo y los ángeles

que aparecen en el compartimento central de la predela del retablo zaragozano con los del sagrario conservado hoy en Lleida.

Se dan semejanzas con las obras que aquí relacionamos con Juan Ximénez, y de ahí que en el futuro sea necesario calibrar el protagonismo que pudo tener el hijo en la realización del retablo zaragozano.



**Fig. 6:** Juan Ximénez, *Caída de los ángeles rebeldes*, colección particular. Foto: Giovanni Sarti (París).



Sin duda alguna, la más interesante de estas obras de la última etapa de Miguel Ximénez es un tríptico de pequeñas dimensiones (102,4 x 130 cm), inédito en la historiografía al uso, subastado dos veces en París y Múnich en 2011 y 2012 (fig. 7)<sup>66</sup>. Se trata de una obra de formato excepcional, sin referentes tipológicos en el catálogo del artista, y que destaca por la diferencia de estilo existente entre el compartimento central y las alas laterales. La intervención de Ximénez se detecta fácilmente en las últimas, que muestran sendas representaciones de san Miguel y un santo obispo no identificado (fig. 8). Los paralelos que estos personajes encuentran entre las producciones de Ximénez son claros y diversos. El san Miguel se puede cotejar con el conservado en el Museo del Prado procedente de Ejea de los Caballeros (inv. P06895), o con el que preside el retablo de Pastriz, hoy custodiado en el Museo de Zaragoza<sup>67</sup>. El santo obispo también encuentra numerosos paralelos en trabajos del maestro, como por ejemplo, en el mismo retablo de Pastriz, donde vemos una representación de san Fabián análoga; en el desaparecido retablo de Tardienta, donde advertimos a dos santos obispos más, Blas y Fabián, muy similares<sup>68</sup>; en una tabla del Museo del Ermitage (inv. 4760) con san Fabián y san Sebastián, que cabe atribuir a un pintor del entorno de Ximénez y Bernat<sup>69</sup>; o en una de las calles laterales del retablo del monasterio de Sigüenza conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15858), con una nueva representación de san Fabián. Vemos que Ximénez repitió de forma constante un mismo prototipo de figura a la hora de efigiar santos obispos, un modelo que compartió también con su socio, Martín Bernat, que lo empleó en algunas ocasiones<sup>70</sup>.



**Fig. 7:** Miguel Ximénez y taller, tríptico del *Calvario*, *santo obispo* y *san Miguel*, colección particular. Foto: Hampel.



**Fig. 8:** Miguel Ximénez y taller, *santo obispo y san Miguel*. Detalles de las alas de un tríptico de colección particular. Foto: Hampel.

En cambio, la tabla principal de este tríptico es obra de un artista diferente, de gran calidad y de fuerte ascendente flamenco (fig. 9). A pesar de ciertas imprecisiones, como vemos en la representación del caballo que aparece justo a la derecha de la cruz —en los arcos frontales del cual puede leerse “ATEI”, en clara alusión a los judíos de la escena—, se trata de un maestro que parece ajeno a lo aragonés, y que hace gala de una paleta cromática muy contrastada donde destacan el azul del manto de María y el del fondo de la composición, en gradación, similar al que hallamos en obras valencianas y castellanas de inicios del siglo XVI. Llama igualmente



la atención la cuidada organización del espacio de representación, a partir de una sobria estructura arquitectónica de gusto clásico que sirve al pintor para efectuar un alarde técnico mediante el tratamiento de la luz: ésta, proyectándose desde la izquierda, genera una sombra que cae oblicuamente sobre la repisa pétrea situada en primer término. Detalles como los apuntados otorgan al pintor una personalidad muy acusada sobre la cual, en el futuro, será necesario ahondar de nuevo.



**Fig. 9:** Anónimo, *Calvario*. Detalle del compartimento central de un tríptico de colección particular. Foto: Hampel.

La unidad constructiva que presenta la obra —se conserva sin manipulaciones posteriores— evidencia que alas y tabla central se ensamblaron en origen en el taller de Miguel Ximénez. Ello podría indicar que el pintor a quien cabe atribuir el compartimento central pudo ser un oficial adscrito al obrador de este último. Sus personajes conectan con algunos de los que aparecen en las obras del período final de Ximénez, aunque su estilo no se advierte de forma clara en el retablo de Tamarite de Litera. Allí Juan Ximénez tuvo un papel especial, seguramente en la predela, por lo que cabe descartar que sea él el autor de la tabla central del tríptico. Otro pintor con protagonismo en el taller de Miguel fue el ya mencionado Jaime Serrat, su yerno<sup>71</sup>, de quien desconocemos su estilo. Como ya hemos apuntado más arriba, Serrat acabó algunos encargos que su suegro había dejado sin terminar y, a parte, fue pintor del príncipe Juan, lo que podría servir para justificar el gran flamenquismo que rezuma el Calvario que preside el tríptico.

Cabe relacionar también con el taller de Miguel Ximénez un compartimento de retablo (50 x 40 cm) con san Antonio Abad, un donante y ángeles, vendido en Anteo Subastas el 6 de noviembre de 2014 (lote 356) (fig. 10). A pesar de las importantes pérdidas y repintes que presenta la obra, y de una cierta falta de calidad, pueden apuntarse aquí algunos paralelos estilísticos con obras atribuidas al pintor. Por ejemplo, vemos que el rostro del ángel del lado izquierdo es muy similar al de la Virgen de la Epifanía y la Coronación del retablo de Tamarite<sup>72</sup>. Encontramos también rostros concomitantes con el de dicho ángel en las tablas de la iglesia de Ágreda, especialmente con los de María<sup>73</sup>, o en el san Miguel del retablo de Pastriz (Museo de Zaragoza)<sup>74</sup>. El rostro del santo recuerda al del Sumo Sacerdote de la Presentación de Jesús en el Templo y al del apóstol situado en primer término —a la derecha— de la Dormición del retablo de Tamarite<sup>75</sup>. Puede ponerse también en relación con el del apóstol Judas Tadeo de una predela con el Credo de los Apóstoles que, en su día, fue propiedad del anticuario Raimundo Ruiz<sup>76</sup>. Por su parte, la faz del donante puede confrontarse con la del san Sebastián del retablo de Pastriz<sup>77</sup>. A nivel general, la imagen de san Antonio muestra cierto eco de las representaciones del mismo personaje que Ximénez hizo para las iglesias de Luna y Tardienta<sup>78</sup>. El formato de la tabla, de pequeñas dimensiones, podría indicar que formaba parte de un pequeño tríptico (o díptico) de devoción privada, aunque habría que efectuar un análisis cuidadoso de los costados para ver si presenta las marcas de las bisagras que la unían a las supuestas alas laterales.

Otra interesante pareja de tablas, muy poco conocida, es la formada por un san Cristóbal y un san Jerónimo (149 x 66 cm, cada una). Se subastaron el 3 de junio de 1980 en Sotheby's Madrid con atribución a Miguel Ximénez<sup>79</sup>, y constan catalogadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clichés Gudiol 68.700 y Gudiol 68.699, respectivamente) como pertenecientes a la colección Várez Fisa. Las tablas son de gran calidad y las fotografías atestiguan un muy buen estado de conservación. Lo más destacable es la interesante semejanza —aunque no identidad absoluta— de la representación del san Cristóbal con un grabado valenciano de 1498 que, a su vez, se inspira en una xilografía germánica fechada en 1423<sup>80</sup>. El estilo de san Cristóbal y el de san Jerónimo es, además, muy cercano al de tres tablas con san Agustín (58 x 43,4 cm), san



Pedro (46 x 44 cm) y san Gregorio Magno (63 x 48 cm) del Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. 69/269, 69/270 y 69/271, respectivamente)<sup>81</sup>.



**Fig. 10:** Miguel Ximénez y taller, *san Antonio Abad*, un donante y ángeles, colección particular. Foto: Anteo Subastas (Bilbao).

Dentro del contexto de difusión de los esquemas y modelos de Bartolomé Bermejo hay que situar un compartimento de predela (52 x 40 cm) con la representación de santa Engracia (fig. 11), muy afectado por una restauración antigua. La tabla ha aparecido hace poco tiempo en subasta (Arte Subastas Bilbao, 13-14 de noviembre 2013), con un equívoca identificación con santa Rita de Casia<sup>82</sup>. Santa Engracia, de gran devoción en Aragón, muestra el atributo característico del clavo en la frente, además del libro y la palma del martirio. Aunque su estado de conservación hace difícil precisar su autoría, estilísticamente el rostro de la santa puede cotejarse con el de la donante que aparece a los pies de san Antonio Abad en una tabla conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 64071)<sup>83</sup>, obra de Martín Bernat, aunque la conexión más evidente se da con uno de los dos ángeles mancebos del retablo de Blesa, recientemente atribuido al taller de Miguel Ximénez<sup>84</sup>. A pesar de los repintes de la tabla subastada, los estilemas apuntan en la misma dirección, y de



de ahí que pueda atribuirse la obra al taller del pintor de Pareja. La santa de la tabla en cuestión luce en la cabeza el habitual tocado que muestran algunos de los personajes femeninos que aparecen en obras del círculo de pintores integrado por Bermejo, Bernat y Ximénez, como vemos en la santa Bárbara de la predela de Lechón<sup>85</sup>, en la tabla del milagro de la Nieve de la colección Laia-Bosch<sup>86</sup>, en el compartimento con santa Elena y Heraclio ante la puerta de Jerusalén del retablo de Blesa<sup>87</sup>, o en una santa Bárbara atribuida a Ximénez que se hallaba en comercio en Madrid en 1995<sup>88</sup>. Estos tocados parecen derivar del recogido de cabello que luce santa Engracia en algunos compartimentos del retablo de San Francisco de Daroca, obra de Bermejo<sup>89</sup>. El trono, asimismo, ha recibido un tratamiento similar al que hallamos en otras obras del mismo entorno, como por ejemplo, en la ya mencionada predela de Lechón.



**Fig. 11:** Taller de Miguel Ximénez, *santa Engracia*, colección particular. Foto: Arte Subastas Bilbao.

En uno de los imprescindibles apéndices publicados en su *A History of Spanish Painting*, Chandler Rathfon Post dio a conocer dos tablas de gran formato dedicadas a san Miguel abatiendo al diablo y san Sebastián que habían sido propiedad del anticuario madrileño Apolinar Sánchez<sup>90</sup>. Dichas tablas presentan importantes concomitancias con otra pareja de pinturas, éstas mostrando a san Juan Bautista y san Pedro (152 x 88 cm, cada una), subastadas el 17 de diciembre de 1998 (lote 342) en Sotheby's (Londres), con una atribución al círculo de Miguel Ximénez (fig. 12). En nuestra opinión, es muy posible que todas ellas perteneciesen a un mismo conjunto, pues apreciamos que detrás de las figuras se ubica una estructura arquitectónica de configuración análoga, además de un lujoso tejido que se asemeja completamente al que aparece en el san Sebastián que fue propiedad del anticuario mencionado<sup>91</sup>. Los pavimentos de baldosas son igualmente análogos. Hay que apuntar también que la posición y el tratamiento general del san Pedro recuerda al que vemos en un san Bartolomé conservado años atrás en la colección Santamarina de Buenos Aires (Argentina) que, entre otras cosas, muestra idéntico pliego del manto debajo del brazo derecho<sup>92</sup>. El rostro del san Pedro, igualmente, es harto similar al del personaje homónimo que hallamos en una tabla del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sobre la que volveremos unas líneas más abajo. Y como ya puso de relieve Post, el san Sebastián compartía modelo con el personaje homónimo del retablo de Pastriz, hoy conservado en el Museo de Zaragoza<sup>93</sup>, a lo que añadimos un nuevo paralelo, esta vez con una tabla —también con la representación de san Sebastián— que se hallaba hace escaso tiempo en comercio en Barcelona (Artur Ramon Art, 2014) (fig. 13)<sup>94</sup>. En este último caso vemos que se han introducido algunas variaciones en la posición del santo, pero se detectan interesantes similitudes en la posición de los pies, el bonete con una pequeña enseña en la parte frontal, el collar con colgante que el santo luce en el pecho, o la forma en que se ha colocado el atributo del arco. Estos detalles tan concretos que comparte con el santo homónimo del retablo de Pastriz delatan la procedencia aragonesa de la obra, que cabe atribuir a un maestro del círculo o entorno de Ximénez, aunque probablemente sin vinculación directa con su taller. Nos hallamos ante un tipo de imagen con innegables puntos de contacto, además, con ciertas obras de Martín Bernat, como el san Sebastián del retablo de Piedratajada<sup>95</sup>.



**Fig. 12:** Círculo de Miguel Ximénez, *san Juan Bautista y san Pedro*, colección particular. Foto: Sotheby's.





**Fig. 13:** Círculo de Miguel Ximénez, *san Sebastián*, colección particular. Foto: Artur Ramon Art (Barcelona).

Entre los trabajos del círculo de Miguel Ximénez hay que situar un Calvario (90 x 75 cm) vendido en diciembre de 2011 en Goya Subastas (Madrid, lote 311) (fig. 14), que presenta puntos de contacto con la escena homónima del retablo de Pastriz (Museo de Zaragoza)<sup>96</sup>, especialmente en cuanto a los rostros de María y el Crucificado —el de san Juan ha sido alterado por un repinte. Los personajes evocan, a su vez, a los del Calvario de Ejea de los Caballeros<sup>97</sup>. A pesar de las semejanzas, es muy evidente que la obra subastada fue realizada por un maestro del entorno del pintor, seguramente un artífice del foco zaragozano cercano al Maestro de Santaliestra.



**Fig. 14:** Círculo de Miguel Ximénez, *Calvario*, colección particular. Foto: Goya Subastas (Madrid).

Igualmente, conviene mencionar una tabla con la Resurrección (67 x 66 cm), muy deteriorada y con abundantes repintes, que ha sido subastada en Beaussant Lefèvre (París) el 16 de octubre de 2013 (lote 52), con atribución a la escuela aragonesa de finales del siglo XV o inicios de la siguiente centuria (fig. 15). A pesar de su deficiente estado de conservación, los estilemas apuntan hacia un pintor del círculo de Ximénez de escasa calidad y poco ducho en el dibujo. Cristo lleva el estandarte con la bandera de la Resurrección y aparece de pie sobre el sepulcro, que se encuentra dispuesto de manera perpendicular al plano pictórico<sup>98</sup>, de forma similar a como lo vemos en el compartimento central de la predela del retablo de Ejea de los Caballeros<sup>99</sup>. La figura principal recuerda a la que encontramos en la Resurrección del retablo de Tamarite de Litera<sup>100</sup>, y parece que se ha inspirado directamente en un grabado de Martin Schongauer (ref. Lehrs 30) en el que vemos a Cristo en posición frontal, con la pierna izquierda flexionada de forma idéntica y efectuando el gesto de bendición de manera análoga (fig. 16). La incidencia de la stampa del maestro germano igualmente se detecta en el gesto de llevarse la mano a la cara que efectúa el soldado de la izquierda, que también detectamos en uno de los soldados de Schongauer, y que Ximénez copió en la predela de Ejea de los Caballeros. Lo mismo podemos decir del soldado que aparece en primer término, a la derecha del espectador, que flexiona la pierna izquierda de la misma manera que lo hace uno de los de Schongauer, y que Ximénez también adaptó en la escena correspondiente del retablo de Salvatierra de Escá<sup>101</sup>.





**Fig. 15:** Círculo de Miguel Ximénez, *Resurrección*, colección particular. Foto: Beaussant Lefèvre (París).



**Fig. 16:** Martin Schongauer, *Resurrección*. Foto: Wikimedia Commons.



A otro pintor del círculo de Ximénez podrían atribuirse tres compartimentos de retablo con el Cristo de Dolores, la Virgen y san Juan Evangelista que, en origen, pudieron formar parte de una estructura de sagrario. Fueron subastados el 31 de enero de 2010 por Emmanuel Prunier (Hôtel des ventes de Louviers, Francia, lote 8) (figs. 17-18). La altura de cada compartimento oscila entre los 116 y los 122 cm. Aunque se detectan notables diferencias con los estilemas de Miguel Ximénez y Martín Bernat, es evidente que los tipos humanos se corresponden directamente con los modelos de ambos maestros. Así, el san Juan recuerda al que encontramos en un Calvario de Martín Bernat vendido hace escasos años en Barcelona (Galería Bernat), desconocido en la historiografía especializada pero publicado recientemente en una monografía editada por el establecimiento anticuario que lo poseía<sup>102</sup>. Y Cristo, por su parte, sigue el mismo modelo —sentado en el sepulcro y llevándose la mano a la llaga del costado— que el de una de las tablas de Salvatierra de Escá<sup>103</sup>, y que el de la predela del desaparecido retablo de san Fabián y san Sebastián de la capilla del castillo de Castejón de Monegros, atribuido al círculo de Miguel Ximénez por Gudiol, y a un maestro desconocido por Post<sup>104</sup>.



**Fig. 17:** Círculo de Miguel Ximénez, tres compartimentos de sagrario con *Virgen Dolorosa*, *Cristo Varón de Dolores* y *san Juan Evangelista*, colección particular. Foto: Emmanuel Prunier (Louviers).



**Fig. 18:** Círculo de Miguel Ximénez, *Virgen Dolorosa*, *Cristo Varón de Dolores* y *san Juan Evangelista*. Detalles de tres compartimentos de sagrario de colección particular. Foto: Emmanuel Prunier (Louviers).

Finalmente, no pensamos que sea del taller de Ximénez una Presentación en el Templo conservada en la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 3402)<sup>105</sup>, pues sus estilemas no se asemejan a los propios de dicho taller. Y lo mismo puede decirse del san Blas custodiado en la misma fundación (inv. 2541), que forma pareja con un santo obispo que se ha atribuido correctamente a Martín Bernat (inv. 2543)<sup>106</sup>. En nuestra opinión, no existen diferencias entre ambas tablas, ya que, sin duda, formaron parte de un mismo retablo que debió ser ejecutado por Bernat. En relación a posibles maestros adscritos a su entorno directo o procedentes del mismo contexto pictórico, cabe mencionar un conjunto de tablas hoy conservado en el Museo Nacional de Estocolmo, integrado por cinco compartimentos de retablo (inv. 2559-2563) con las representaciones del Varón de Dolores (68 x 24,5 cm), la Virgen Dolorosa (68 x 24 cm), san Juan Evangelista (57 x 22,5 cm), santa Bárbara (68 x 18 cm) y santa Lucía (68 x 18 cm) (fig. 19). El formato alargado y estrecho de cada una de ellas indica que pudieron formar parte de una estructura de tabernáculo-sagrario. Ingresaron en el museo sueco en 1926 procedentes de la colección de Edvard Björkman, y han sido objeto de un estudio reciente que las ha situado en el entorno de Miguel Ximénez<sup>107</sup>. El estilo demuestra que no fueron obradas ni por el pintor ni su taller, ya que el estilo apunta hacia otro artífice seguramente establecido en el mismo foco zaragozano. Sin lugar a dudas se trata del mismo pintor a quien cabe atribuir una predela de retablo con escenas de la Pasión que se hallaba en comercio hace años en París (Benito Pardo), y que fue incluida por Post entre los trabajos del Maestro de Morata<sup>108</sup>.

### Nuevas obras para el catálogo de Martín Bernat

La monografía que Nuria Ortiz Valero ha dedicado a Martín Bernat (doc. 1450-1505) se ha convertido en el más reciente catálogo razonado de sus obras<sup>109</sup>, y cabe apuntar que ha supuesto una reducción considerable



del conjunto de trabajos que Post y Gudiol le atribuían<sup>110</sup>. Sin embargo, y aunque ésta sería una reflexión que alargaría en exceso el discurso que pretendemos ofrecer aquí, pensamos que hay un buen número de estas obras que deben mantenerse dentro del conjunto de producciones del maestro<sup>111</sup>, con lo que el número resultante se nos antoja más numeroso de lo que refleja la monografía de Ortiz. Hay otras cuestiones, además, que quedan todavía por resolver, como las evidentes diferencias que uno de sus retablos documentados, que ejecutó para la familia Talavera en la catedral de Tarazona<sup>112</sup>, presenta con buena parte de los trabajos que hoy se le atribuyen. Estas diferencias no pueden explicarse únicamente por la colaboración de maestros como Bartolomé Bermejo o Miguel Ximénez en obras posteriores de Bernat, ya que algunas de ellas son las consideradas trabajos en solitario de este último. ¿Pudo ser que el encargo tarazonense lo contratase Bernat y que, finalmente, tuviera menos protagonismo en su realización de lo que hoy pensamos? En resumen, convendrá que en el futuro se revise y se amplíe el actual catálogo de obras, teniendo en cuenta las diferencias apuntadas e intentando explicarlas a partir de un exhaustivo estudio estilístico.



**Fig. 19:** Maestro de Morata, compartimentos de sagrario o tabernáculo con el *Cristo Varón de Dolores*, *Virgen Dolorosa*, *san Juan Evangelista*, *santa Bárbara* y *santa Lucía*, conservados en el Museo Nacional de Estocolmo (inv. 2559-2563). Foto: Museo Nacional de Estocolmo.

Entre las obras inéditas que presentamos de Martín Bernat, sobresale una soberbia tabla (173 x 70 cm) con la representación de San Pedro *in cathedra* conservada en el Museu de Montserrat, y que ha permanecido inédita hasta día de hoy (fig. 20). Según la información proporcionada por el museo, fue adquirida por el abad Aureli Maria Escarré en 1957, y dos años antes había sido restaurada por Salvador Ballester<sup>113</sup>. El santo aparece entronizado, de pontical y luciendo sus atributos característicos, que son la tiara de tres coronas, las llaves y

un cetro rematado con una cruz patriarcal. Entre los indumentos que viste destaca la capa pluvial, de amplia orla ejecutada a base de decoraciones en pastillaje dorado. La presencia del santo se ve dignificada con la colocación de un dosel textil en la parte posterior, decorado con los habituales motivos a base de brocados. En la parte superior del trono aparecen dos ángeles, uno de los cuales sostiene un libro, y el otro un candelabro. Su ejecución parece de menor calidad que la del personaje principal, por lo que debe pensarse en la posible intervención del taller del pintor.



**Fig. 20:** Martín Bernat, *San Pedro in cathedra*, Museu de Montserrat. Foto: Museu de Montserrat.

Se trata de una obra que remite de forma muy evidente al estilo de Martín Bernat, como vemos en el rostro de san Pedro, que es absolutamente concomitante en sus estilemas con los de una de sus obras documentadas (ca. 1492), el compartimento central del retablo de Zaidín, dedicado a san Juan Bautista y hoy conservado en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 169)<sup>114</sup>. El tipo de representación, además, es el mismo que hallamos en diferentes trabajos del pintor, basado en una realización previa de Bartolomé Bermejo, el célebre Santo Domingo de Silos (ca. 1474-1477) conservado en el Museo del Prado (inv. P1323), que presidió un retablo en la iglesia que el santo tiene dedicada en Daroca<sup>115</sup>. En este conjunto colaboró Bernat, y de ahí que copiase el modelo bermejiano para popularizarlo con sumo éxito en algunas de sus realizaciones. En este sentido, hemos conservado diferentes compartimentos centrales de retablo que responden a dicho modelo, como el que muestra a san Nicolás de Bari o san Martín de Tours, originario de Nachá o Lasquarre (Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 48); el san Victorián entre san Gaudioso y san Nazario de la catedral de Barbastro (aunque procedente del monasterio de San Victorián, en el valle de la Fueva); el san Blas entre san Vicente y san Lorenzo del Museo Diocesano de Zaragoza (inv. 172), procedente de Lécera; el san Blas del Museo de Bellas Artes de Zaragoza (inv. 54438); o la tabla con la consagración de un santo obispo del Museo de Bellas Artes de Dijon (inv. G11), probablemente originaria del retablo que Bernat y Ximénez ejecutaron para el monasterio de San Agustín de Zaragoza<sup>116</sup>.

En relación a la tabla del Museu de Montserrat, es pertinente tener en cuenta el contrato que en 1482 Martín Bernat y Miguel Ximénez firmaron para la realización de un retablo dedicado a san Pedro y san Pablo con destino a la capilla de san Pedro de la Seo de Zaragoza<sup>117</sup>. El documento nos informa que la tabla central del conjunto debía mostrar a “Sant Pedro posado o en pie, como millor parecera a los pintores con capa uermella perfilada de oro fino enbotido, de dos o tres dedos de amplo, y con la thiara y diadema embotida de oro fino; e Sant Paulo al costado, uestido como apostol, de brocado carmesí o azur. Et cada uno de los dos tenga su doser brocado de azur o carmesí?”. Como vemos, de no ser por la presencia de san Pablo, la descripción concuerda perfectamente con lo representado en la tabla. La presencia del segundo santo impide establecer un vínculo directo entre obra y documento, aunque no descartamos la asociación en caso que lo estipulado en el contrato se hubiera modificado y que el conjunto, finalmente, se hubiera dedicado en exclusiva al patrón de la parroquia.

Martín Bernat fue socio preferente de Miguel Ximénez durante bastantes años. Ello hizo que en ocasiones compartieran modelos compositivos, como hemos visto en el caso de la tabla del Beso de Judas, o que emplearan unos mismos prototipos de figuras para determinadas escenas<sup>118</sup>. Es el caso de la *Mater Dolorosa*, un personaje muy habitual en las predelas y sagrarios presididos por la *Imago Pietatis* del Varón de Dolores. Esta compartición de modelos la vemos en una pequeña tabla, seguramente un fragmento de sagrario, que subastó el desaparecido establecimiento Born Subastas (Barcelona) en marzo de 2010 (fig. 21). María muestra la característica actitud de imprecación, juntando las manos y llevándoselas hasta la altura de la barbilla. Los



estilemas del rostro son los de Martín Bernat, pero vemos que el tipo de personaje, con idéntica posición y gestualidad, aparece en varias obras de Miguel Ximénez, como la tabla de la antigua colección Lanckoronski<sup>119</sup>; o en el Calvario del retablo de Pastriz (Museo de Zaragoza), en este caso, por las similitudes en la configuración de la cabeza y el rostro de la Virgen<sup>120</sup>. Sin embargo, dos de los paralelos más interesantes los hallamos en sendos sagrarios atribuidos a Ximénez, uno conservado en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 162), al que ya hemos aludido<sup>121</sup>, y otro custodiado de forma fragmentaria en la iglesia de Salvatierra de Escá. El segundo se contrató en 1496, siendo uno de aquellos trabajos que Ximénez ejecutó en colaboración con Martín Bernat<sup>122</sup>, lo que puede servir para justificar el uso de unos mismos modelos por parte de ambos pintores. En la misma línea, su relación profesional puede explicar que en el Descendimiento de la cruz conservado en el Museo de Zaragoza (inv. 10043), atribuido a Martín Bernat y Bartolomé Bermejo<sup>123</sup>, aparezca una figura femenina —una de las Marías— en idéntica posición a la de la tabla subastada, con las manos igualmente a la altura de la barbilla.



**Fig. 21:** Martín Bernat, *Virgen Dolorosa*, colección particular. Foto: Born Subastas.

Entre los habituales cambios de manos que se documentan con la circulación de las obras, debemos apuntar la reaparición en el comercio madrileño —ya hace unos años— de una de las cuatro escenas conservadas antiguamente en la colección de la Duquesa de Parcent. Mostraban la Anunciación, la Resurrección, la Ascensión y Pentecostés, y fueron publicadas en su día por Elías Tormo<sup>124</sup>. Desde entonces han tenido una cierta fortuna crítica, puesto que dos composiciones, la Resurrección y la Ascensión, fueron tomadas directamente de modelos de Bartolomé Bermejo, lo que ha servido para situarlas en el marco de su etapa aragonesa<sup>125</sup>. Las fotografías antiguas testifican que las cuatro escenas de la colección Parcent formaban parte de dos tablas, cada una con dos escenas. Sin embargo, la aparición hace pocos años de la Ascensión en el comercio madrileño (Ana Jáuregui) certifica que al menos una de ellas fue serrada en dos partes para comercializar por separado los dos fragmentos resultantes<sup>126</sup>.

Por otro lado, recuperamos para el catálogo del pintor un compartimento narrativo de retablo de la antigua colección Somzée (Bruselas), que fue publicado por Post con atribución al Maestro de Alfajarín (fig. 22)<sup>127</sup>. Se trata de la decapitación de un santo obispo, tradicionalmente identificado con san Denis, aunque el investigador norteamericano ya descartó esta interpretación iconográfica. Después de unos años en localización desconocida, apareció a la venta el 13 de junio de 1997 en París (Piasa, lote 9)<sup>128</sup>. En la ficha catalográfica de la venta se informa que la tabla había sido vendida el 24 de mayo de 1904 en la subasta de la colección Somzée (núm. 635 del catálogo), con atribución a un maestro anónimo de la escuela borgoñona; y que previamente a la publicación de Post también había sido dada a conocer en trabajos de S. Reinach y W. Hausenstein<sup>129</sup>.



**Fig. 22:** Martín Bernat, *Martirio de san Blas* procedente del retablo de la iglesia Alfajarín. Foto: Piasa (París).



El estilo de la obra permite atribuirla sin problemas a Bernat, pero lo más interesante es que podría asociarse a uno de los conjuntos más conocidos del pintor. Nos referimos al retablo de la iglesia parroquial de Alfajarín<sup>130</sup>. Este mueble, hoy parcialmente desmembrado y alterado por el añadido de otros compartimentos de retablo posteriores, se encuentra presidido por una representación de la Virgen de Montserrat, flanqueada a ambos lados por dos representaciones de cuerpo entero de san Blas y san Antonio Abad que conformaban los compartimentos principales de las dos calles laterales. En origen, cada una de estas dos tablas tenía encima un compartimento narrativo donde se mostraba un episodio de la leyenda hagiográfica del santo respectivo. Una de ellas representaba las tribulaciones de san Antonio Abad, y hoy se conserva en el Museo Diocesano de Zaragoza<sup>131</sup>. La otra, la dedicada a san Blas, actualmente perdida, proponemos que sea la que aquí estudiamos. Los motivos que nos llevan a defenderlo son diversos. En primer lugar, porque el tema representado en la tabla subastada se corresponde con el martirio del santo, que según la *Leyenda Dorada* de Iacoppo da Varazze murió decapitado<sup>132</sup>. Otro argumento a favor de la identificación son las medidas del compartimento. Según la información facilitada por la casa de subastas medía 74 x 80 cm, mientras que las dimensiones de la tabla con las Tribulaciones de san Antonio son 98 x 75 cm. El cotejo de estas medidas certifica lo que ya se intuye en la fotografía de la tabla vendida en París, donde vemos que había sido recortada por los lados superior e inferior. La anchura, en cambio, coincide poco más o menos con la del compartimento custodiado en el museo zaragozano. Otros detalles secundarios confirmarían lo que proponemos, como por ejemplo, el tratamiento del tejido con decoraciones de brocado de la casulla de san Blas, que es análogo al que luce el santo en la tabla aún conservada en la parroquia. Finalmente, y al igual que ocurre con el resto de compartimentos del conjunto, conviene señalar que la tabla vendida en 1997 supera en calidad a muchas de las producciones de Bernat que integran actualmente su catálogo, por lo que no debe descartarse aquella propuesta que defiende la posible intervención en el retablo de Alfajarín de Bartolomé Bermejo, con quien Bernat contrató algunos conjuntos que ejecutaron en colaboración<sup>133</sup>.

Otra obra que cabe atribuir a Bernat es una Transfiguración de Cristo (151 x 99 cm), inédita, actualmente conservada en una colección particular de Barcelona (fig. 23)<sup>134</sup>. Esta obra nos emplaza ante una cuestión a la que ya hemos hecho alusión, la de las notables diferencias que el retablo documentado de Tarazona presenta con el resto de trabajos atribuidos al pintor. La tabla que aquí presentamos enlaza directamente con el estilo de dicha obra, por lo que, a día de hoy, debemos incluirla entre las realizaciones del maestro. En el futuro será necesario dilucidar hasta qué punto esto es así. Detectamos concomitancias, por ejemplo, en la cabeza de san Pedro, que ha recibido un tratamiento similar al del personaje homónimo que aparece en la Ascensión del conjunto turiasonense<sup>135</sup>. El nimbo de Jesús también presenta unas características análogas al del Cristo de la Misa de san Gregorio del retablo mencionado<sup>136</sup>. Las cabezas barbadas de los dos profetas de la parte superior de la Transfiguración, además, entroncan con muchos de los personajes habituales en la producción de Bernat. Por su parte, la cabeza de Cristo encuentra un buen paralelo en la tabla de la Muerte de santo Domingo de Silos del retablo de Daroca, uno de los trabajos que Bernat ejecutó en colaboración con Bermejo<sup>137</sup>; y también

puede cotejarse con el del san Juan Evangelista del Calvario de la colección de Mercedes Royo Villanova (Madrid)<sup>138</sup>.



**Fig. 23:** Martín Bernat, *Transfiguración de Cristo*, colección particular (Barcelona).

La diferencia de estilo que la obra de Tarazona, la tabla de Transfiguración y algunas más de las que se atribuyen al pintor muestran en relación a un segundo importante grupo de trabajos que hoy consideramos de Bernat, se manifiesta de nuevo en una tablita que cabe relacionar con este último grupo de realizaciones. Se trata de una Crucifixión, con evidente intervención del taller, que se halla actualmente en comercio en Barcelona (Olga de Sandoval) (fig. 24). La obra, que debió ejercer como remate de un retablo del que no conocemos más compartimentos, muestra una versión simplificada de la escena del Gólgota, con el Crucificado



en primer plano presidiendo la composición y flanqueado a cada costado por María y san Juan Evangelista, que aparecen en posición sedente. Ambos efectúan gestos de aflicción, especialmente el segundo, que se lleva la mano izquierda a la cara. El episodio se emplaza en un entorno natural de carácter irreal y estereotipado, con accidentes geográficos diversos, vegetación varia y una ciudad amurallada. Este modelo de Calvario no es el más habitual en las obras de Bernat, puesto que lo conservado parece demostrar que prefirió aquellas composiciones que incluían soldados romanos, ladrones, las Marías y dignidades eclesiásticas<sup>1397</sup>. Si que aparece de forma más usual en realizaciones de Miguel Ximénez, como por ejemplo, en los retablos de Ejea de los Caballeros, Pastriz o Tardienta<sup>1407</sup>.



**Fig. 24:** Taller de Martín Bernat, *Calvario*, en comercio (Barcelona, Olga de Sandoval).

Trabajos como los últimos que hemos reseñado nos emplazan ante las habituales diatribas de estilo que lucen ciertas obras que la crítica ha situado bajo el parapeto de una misma autoría. Los talleres medievales de pintores eran realidades complejas donde el maestro se rodeaba de discípulos y oficiales que le auxiliaban en su día a día, lo que condicionó el acabado final de las obras, que no siempre muestran estilemas uniformes. Situaciones como la descrita se ajustan perfectamente a la dinámica interna de un taller como el de Martín Bernat, donde sabemos que entraron y salieron diferentes aprendices, y donde debió trabajar algún que otro

oficial cualificado. De Bernat conviene no descartar que, en ciertas ocasiones, actuara como un artista-empresario que contrataba la obra, aunque quizás no se acabara implicando en demasía en su ejecución. Puede ser ésta la realidad concreta que explique las disonancias estilísticas de uno de sus retablos documentados, el de los Talavera para la catedral de Tarazona, con el resto de la obra que hoy adscribimos al pintor. A todo ello debemos añadir la fructífera y prolífica relación profesional que mantuvo a lo largo de los años con Miguel Ximénez, lo que motiva que muchas veces el estilo de uno se funda —y se confunda— con el del otro, como ocurre en el retablo de Blesa. Por lo apuntado y por lo que transmiten las obras conservadas, la cuestión permanece abierta de cara a futuras investigaciones.

---

\* Conservador del Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

<sup>1</sup> Desde los tiempos de Manuel Serrano Sanz, el primer documento que nos hablaba sobre la presencia de Miguel Ximénez en Aragón es el contrato para la ejecución del retablo de Malanquilla, que firmó el 7 de febrero de 1466 junto al también pintor Salvador Roig (SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. XXXIV (1916), Madrid, pp. 471-472, doc. LIII). Con todo, posteriormente apareció un nuevo documento —un contrato de aprendizaje en que Ximénez consta como testigo— que retrasaba esa fecha hasta agosto de 1462, según menciona LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Miguel Ximénez. San Miguel”, *Museo del Prado: últimas adquisiciones, 1982-1995* (cat. exp.), Madrid, Fundación Argentaria, 1995, pp. 22-24.

<sup>2</sup> VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Some questions about the Flemish model in Aragonese painting (1440-1500)”, en prensa.

<sup>3</sup> Reproducida en POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting*, vol. VIII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, p. 77, fig. 27.

<sup>4</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Miguel Ximénez. Pietat”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 278.



<sup>5</sup> El ejemplo más antiguo conocido de eco de las estampas en la pintura hispana viene dado por el retablo de Villadoz (Zaragoza), contratado en 1478 por Miguel Ximénez y Juan de Bonilla, que en la Coronación muestra un préstamo del grabado sobre el tema creado por Schongauer. La fecha del contrato y la copia de dicha estampa se dieron a conocer en LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, núm. XVII (1984), Zaragoza, p. 20. El paralelo establecido sirvió para apuntalar la fecha de ejecución del grabado, que se consideraba unos años posterior.

<sup>6</sup> Publica la documentación relativa al nombramiento MORTE GARCÍA, Carmen, “Miguel Ximénez y Gil Morlanes, el viejo, artistas de Fernando el Católico”, *Miscelánea de Estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, Amigos de Serrablo, 1981, pp. 216-217.

<sup>7</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. XXXI (1914), Madrid, pp. 454-455, doc. IX.

<sup>8</sup> LLABRÉS, Gabriel, “Asalto de la ciudad de Mallorca en 1229”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, tomo IX, núms. 262-264 (1902), Palma, p. 239. Es necesario señalar que el mallorquín Llabrés llegó a Huesca en 1902 al ganar una plaza de catedrático de Historia de instituto, después de haber hecho lo propio en 1881 para una plaza de Teruel (DOMÍNGUEZ LASIERA, Juan, “Gabriel Llabrés y Quintana y la *Revista de Huesca* (1903-1905)”, *Alazet: Revista de filología*, núm. 1 (1989), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 29-48). De ahí que conociese el retablo de Ejea de los Caballeros, puesto que su implicación en cuestiones relativas al patrimonio aragonés fue importante. Llegó incluso a redactar un catálogo del Museo de Huesca (LLABRÉS, Gabriel, *Catálogo de los objetos que contiene el Museo provincial de Huesca*, Huesca, Comisión de monumentos históricos y artísticos, 1905), por lo que las obras de Ximénez y otros “primitivos” aragoneses no debían ser ni mucho menos desconocidas para él.

<sup>9</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos...”, 1914, pp. 436-437, docs. I-II.

<sup>10</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos...”, 1914, pp. 446-451, doc. VII. En fecha reciente, Núria Ortiz ha propuesto que una tabla con la consagración de san Agustín conservada en el Museo de Bellas Artes de Dijon, de gran parecido compositivo con una de las tablas conservadas del retablo de Huguet (hoy en el Museu Nacional d’Art de Catalunya), pudiera ser el único compartimento conservado del conjunto que Ximénez y Bernat realizaron para el monasterio de San Agustín de Zaragoza (ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, pp. 186-189).

<sup>11</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos...”, 1914, pp. 451-454, doc. VIII. El primero en asociar el documento con los compartimentos conservados en dicha localidad fue POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, pp. 46 y 99-199. Sobre el retablo de Salvatierra de Escá véase LACARRA DUCAY, María del Carmen, “El retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Salvatierra de Escá [Zaragoza]: 1496-1498”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 75-2 (2009), Valladolid, pp. 63-74.

<sup>12</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos...”, 1916, pp. 471-475, docs. LIII- y LV-LIX.

<sup>13</sup> ABIZANDA, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, Tip. “La Editorial”, 1917, vol. II, pp. 3-7.

<sup>14</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. XXXVI (1918), Madrid, p. 451, doc. CXVI.

<sup>15</sup> SERRANO SANZ, Manuel, “El retablo de Blesa”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 8 (1922), pp. 1-9. Sobre la adquisición del retablo de Blesa y su ingreso en el museo zaragozano por la vía de la adquisición —previo pago de 33.000 pesetas— véase BERLABÉ, Carmen, *El Museu Diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Abat Oliba CEU, vol. III, p. 517, doc. 285; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)”, Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech (eds.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, Bellaterra [y otras], Universitat Autònoma de Barcelona [y otras], 2013, p. 272.

<sup>16</sup> MAYER, August L., *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1922 (edición española: MAYER, August L., *La pintura española*, Barcelona, Editorial Labor, 1926, con otras ediciones posteriores corregidas y aumentadas); VON LONGA, Valerian, *Die Malerei in Spanien vom XIV. bis XVIII.*, Berlín, G. Grote, 1923.

<sup>17</sup> RICHERT, Gertrud, “Dues taules de la col·lecció Kuno Kocherthaler”, *Gasetta de les Arts*, núm. 75 (15 de junio de 1927), Barcelona, p. 1.

<sup>18</sup> MERIGÓ, José, “El retablo de Tamarite”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, 1 (1934), Zaragoza, pp. 35-39.

<sup>19</sup> Sobre dicho pintor véase BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite y el pintor Martín de Larraz”, *Aragón*, núm. 214 (1950), Zaragoza, p. 16, además de las referencias publicadas por FALCÓN PÉREZ, María Isabel, “Le mariage en Aragon au XV siècle”, *La Femme dan l'histoire et la société méridionales (IXe-XIXes.): Actes du 66e congrès de la Federation historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon*, Montpellier, Fédération historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon, 1995, p. 172; MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico al renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico”, *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, p. 352, nota 23.

<sup>20</sup> VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “El retaule gòtic de Santa Maria de Tamarit de Llitera (1500-1503), una obra de Miguel i Juan Ximénez, pintors de Saragossa”, en prensa.

<sup>21</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, pp. 40-134.

<sup>22</sup> Para las obras de Ximénez que Post fue publicando en los apéndices de volúmenes sucesivos véase POST, Chandler Rathfon, *The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon (A History of Spanish Painting*, vol. IX), Cambridge (Massachusetts), Harvard

University Press, 1947, p. 868; POST, Chandler Rathfon, *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting*, vol. X), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1950, pp. 389-394; POST, Chandler Rathfon, *The Valencian School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting*, vol. XI), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1953, p. 436-439; POST, Chandler Rathfon, *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting*, vol. XIII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1966, p. 372. En la revisión de estos apéndices hay que tener en cuenta las páginas que Post dedicó a Martín Bernat y el Maestro de Alfajarín, ya que alguna de las obras que les atribuye, en realidad, corresponden a Ximénez.

<sup>23</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 76, fig. 27.

<sup>24</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 68.

<sup>25</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 48.

<sup>26</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 77. Sus investigaciones en este campo abrieron el camino a futuros trabajos de otros investigadores. Véase, por ejemplo, LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Huella de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Archivo Español de Arte*, 207 (1979), Madrid, CSIC, pp. 347-350, y DONOSO GUERRERO, Rosa, “Algunas tablas...”, 1987, pp. 459-461. El primer estudio de conjunto para el caso aragonés es el de LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, XVII (1984), Zaragoza, pp. 15-39. Es también fundamental el estudio de SILVA MAROTO, Pilar, “Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”, *Archivo Español de Arte*, 243 (1988), Madrid, CSIC, pp. 271-289, puesto que amplió notablemente la nómina de casos concretos, así como la de grabadores imitados por los pintores aragoneses. Lo mismo puede decirse de MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico...”, *La pintura gótica...*, 2007, pp. 335-372. Véase también la aproximación reciente de ALARCÓN, Carolina, *Fashioning Schongauer: The Appropriation of Martin Schongauer’s Engravings in Aragón*, tesis para la obtención del Grado de Máster de Arte, The Florida State University, 2011. Disponible en internet: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2218&context=etd> (consulta: 31 de enero de 2015).

<sup>27</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 97. Sobre la incidencia de los modelos del pintor flamenco —y los de su maestro Robert Campin— en la pintura aragonesa del momento véase MARTENS, Didier, “Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernat de Arás, <pictor vecino de la ciutat de Huesca>”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXI, núm. 321 (2008), Madrid, CSIC, pp. 1-18; RUIZ QUESADA, Francesc y VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri”, *Retrotabulum: estudis d’art medieval*, [en línea], 2013, núm. 7, pp. 22-28 y 36-39 [consulta: 31 enero 2015]. Disponible en internet: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7>; MACÍAS PRIETO, Guadaira, *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l’escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, pp. 46-51, 303-305 y 352-354. Abordamos también la cuestión VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Some questions...”, en prensa.

<sup>28</sup> Las aportaciones de Gudiol se recogen, básicamente, en dos publicaciones: GUDIOL RICART, Josep, *Pintura gòtica (Ars Hispaniae*, vol. IX), Madrid, Plus Ultra, 1955, pp. 306-310; GUDIOL RICART, Josep, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1971, pp. 63-65, cat. 327-359 (incluyendo las obras de su círculo). Con todo, es fundamental tener en cuenta las fotografías conservadas en la carpeta correspondiente del Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona, clasificado en su día por Gudiol, puesto que se recogen imágenes de obras que no siempre aparecen tratadas en sus publicaciones.

<sup>29</sup> GUDIOL RICART, Josep, *Pintura gòtica...*, 1955, pp. 306-310.

<sup>30</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla. Identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado”, *Aragón en la Edad Media*, núm. X-XI (1993), Zaragoza, UNIZAR, p. 450, docs. IV-V. La primera mención a dicha documentación la efectuó en LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Influencia...”, 1988, pp. 20-21.

<sup>31</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General-Gobierno de Aragón, 2000, pp. 120-121.

<sup>32</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “San Juan Bautista, San Fabián y San Sebastián”, *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (cat. exp.), Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1993, pp. 456-457.

<sup>33</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Pintura gótica en el Alto Aragón”, *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (cat. exp.), Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1993, p. 187.

<sup>34</sup> Exceptuando los relativos al retablo de Villadoz y a la policromía del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, de los documentos aquí mencionados no conocemos la transcripción correspondiente o la referencia archivística concreta. Entre las publicaciones que Lacarra ha dedicado al pintor, aparte de las ya citadas y de alguna más que mencionaremos más adelante, véase LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Una tabla gótica recuperada: la Piedad de Miguel Jiménez (doc. 1462-1505) procedente de Ejea de los Caballeros”, *Aragonia Sacra*, III (1988), Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, pp. 245-250; LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Miguel Ximénez...”, 2003, pp. 278-281; LACARRA DUCAY, María del Carmen, “El retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa (Teruel) 1481-1487”, Antonio Beltrán Martínez, María del Carmen Lacarra Ducay y Concepción Lomba Serrano, *Blesa. Patrimonio Artístico*, Teruel, Asociación Cultural El Hocino de Blesa, 2004, pp. 45-93.

<sup>35</sup> CABEZUDO ASTRAÍN, José, “Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV”, *Seminario de Arte Aragonés*, vols. VII-IX (1957), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, p. 71, que no llegó a publicar el documento. La transcripción se da a conocer en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 345-346, doc. 74, aunque sin mencionar que el documento había sido previamente referenciado por Cabezudo.

<sup>36</sup> GARCÍA HERRERO, Carmen y TORREBLANCA GASPAS, María Jesús, *Quaderno de la parroquia de San Gil de Zaragoza (1476-1485)*, Zaragoza, Anúbar, 1991, pp. 34-39.



- <sup>37</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, “El órgano de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, obra de Johan Ximénez Garcés, realizada entre los años 1480 y 1483”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XCII (2003), Zaragoza, pp. 189-190, docs. VI-VIII.
- <sup>38</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, “Martín Bernat y Miguel Jiménez”, *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (cat. exp.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Generalitat Valenciana, 2009, pp. 140-144.
- <sup>39</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, “Santa Bárbara en prisión”, *La colección Quílez Llisterri y la pintura del Renacimiento* (cat. exp.), Alcañiz, Fundación Quílez Llisterri, 2009, pp. 19-26; ORTIZ VALERO, Nuria, “Una tabla dedicada a santa Bárbara. Taller del pintor Miguel Jiménez (doc. 1462-1505)”, *Ars & Renovatio* [en línea], 2013, núm. 1, pp. 267-279 [consulta: 31 enero 2015]. Disponible en Internet: <http://www.artedelrenacimiento.com/catalogacion-de-obras/83-una-tabla-dedicada-a-santa-b%C3%A1rbara-taller-del-pintor-miguel-jim%C3%A9nez-doc-1462-1505.html>.
- <sup>40</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 118-120. En el futuro habrá que profundizar en las relaciones estilísticas que dicha tabla pudiese presentar con la Misa de San Gregorio conservada en el Philadelphia Museum of Art (inv. 799, John G. Johnson Collection), puesto que las medidas de esta última tabla (108,3 x 98,1 cm) son muy similares a las del Juicio Final mencionado (113 x 95 cm). El compartimento de Philadelphia fue publicado por Post con atribución al Maestro de Alfajarín (hoy identificado con Martín Bernat) (POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, pp. 182-184, fig. 80), y las últimas publicaciones lo consideran un trabajo del taller de Ximénez y Bernat (*Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art. A Concise Catalogue*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1994, p. 245).
- <sup>41</sup> A la información publicada por Ortiz añadimos que la tabla fue subastada en la sala Fernando Durán el pasado 16 de diciembre de 2009 (lote 113).
- <sup>42</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 155, fig. 64.
- <sup>43</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 189-191. A la información publicada por dicha autora añadimos que la tabla, justo antes de ser adquirida por el museo norteamericano, fue propiedad del establecimiento Colnaghi & Co (Londres). Véase GARSTANG, Donald (ed.), *Master Paintings*, Londres, P. & D. Colnaghi & Co., 1994, pp. 26-29, núm. 3.
- <sup>44</sup> MORTE GARCÍA, Carmen, “Miguel Ximénez...”, *Miscelánea de...*, 1981, pp. 216-217.
- <sup>45</sup> MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico...”, *La pintura gótica...*, 2007, p. 350, n. 18. El mismo documento fue citado posteriormente en LACARRA DUCAY, María del Carmen, “El antiguo retablo de la iglesia parroquial”, *Salvatierra de Escá. Una aproximación a su historia y su patrimonio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, p. 310.
- <sup>46</sup> MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico...”, *La pintura gótica...*, 2007, p. 351, n. 21. La muerte impidió a Ximénez finalizar el encargo, tarea que tuvo que acometer su yerno Jaime Serrat, según prueba un documento de 6 de octubre de 1505 (ABIZANDA, Manuel, *Documentos...*, 1917, vol. II, p. 6-7).
- <sup>47</sup> MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico...”, *La pintura gótica...*, 2007, p. 352.
- <sup>48</sup> Hemos dedicado un pequeño estudio monográfico a esta tabla en VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Beso de Judas. Miguel Ximénez (doc. 1462-1505)”, *Fernando II de Aragón el Rey que imaginó España y la abrió a Europa* (cat. exp.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015, pp. 310-311.
- <sup>49</sup> Una de ellas, de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, incorpora el número de inventario 1.090 y en el campo de procedencia leemos “Marbaiz nº 1”. La segunda etiqueta, seguramente adherida por el antiguo propietario, muestra la inscripción “Vda. de Marbaiz, Dr. Cárcelos 7”. Esta última mención alude, con toda probabilidad, a la calle de Madrid donde se ubicaba la residencia de los antiguos propietarios, hoy calle Rey Francisco.
- <sup>50</sup> Sobre dicha colección véase la descripción de la residencia de la condesa de Alcubierre que se efectúa en DE LA CUESTA, Miguel, “Residencias aristocráticas españolas. El palacio de la condesa de Alcubierre. Un museo de incalculable valor: pinturas tapices y porcelanas”, *La Esfera*, núm. 15 (1914), s. p.; POLENTINOS, Conde de, “Visita al palacio de la condesa de Alcubierre”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 35 (1927), pp. 167-173.
- <sup>51</sup> Para las referencias gráficas del retablo de Tamarite de Litera remitimos al excelente reportaje fotográfico conservado en el Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona.
- <sup>52</sup> YARZA LUACES, Joaquín, “Anunciació, Visitació, Naixement, Epifania, Presentació, Pietat”, *L’art a Catalunya i els Regnes Hispans en temps de Carles V* (cat. exp.), Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 222-223; CARDONA JIMÉNEZ, Verónica, *La pintura gótica en la villa de Ágreda (Soria)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2006, p. 219, lám. 28.
- <sup>53</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Miguel Jiménez”, *Aragón y la pintura del Renacimiento* (cat. exp.), Zaragoza, Museo e Instituto “Camón Aznar”, 1990, pp. 37-43.
- <sup>54</sup> Forman parte de un conjunto de seis tablas conservadas entre dicha colección y la Fundación Francisco Godia de Barcelona. Véase *Románico y Gótico de la colección Francisco Godia* (cat. exp.), Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2001, pp. 90-91; ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 259-266.
- <sup>55</sup> SALAS, Xavier de, “Jaime Serrat, pintor del príncipe don Juan”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 36 (1936), Madrid, pp. 269-271. A las noticias que habitualmente se citan de Serrat añadimos una que demuestra que también trabajó para el Concejo de Zaragoza. Se trata de un pago del 5 de noviembre de 1496 con el que se le satisficieron 16 sueldos “por pintar hun tanborino para Tribulet”. Véase *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza (1440-1496)* (recopilación y transcripción: Javier Cisneros Coarasa), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, p. 80.
- <sup>56</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 86, fig. 32. Dicha tabla participó en la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, momento en que ya pertenecía a don Mariano de Pano (TORMO, Elías, “La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1 de junio de 1909, Madrid, p. 133).

<sup>57</sup> Sobre estas obras véase VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Una visita a TEFAF Maastricht 2012: art hispà d’època medieval”, *Fòrum de les Arts i del Patrimoni* [en línea], página web, entrada del 30 de marzo de 2012. Disponible en internet: <http://forumdelesarts.com/2012/03/30/celebracio-a-maastricht-de-la-fira-dart-i-antiguitats-tefaf/> [consulta: 31 enero 2015]. Los tres compartimentos de sagrario fueron publicados en NASH, Susie, *Late Medieval Panel Paintings: Materials, Methods, Meanings*, Londres, Sam Fogg, 2011, pp. 284-296.

<sup>58</sup> Hemos obtenido estas informaciones del catálogo de la subasta. Véase <http://www.rossini.fr/html/fiche.jsp?id=340809&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=1&aff=1&r=> (consulta: 31 enero 2015), donde se menciona que la atribución a Juan Ximénez se debe a una comunicación oral de Claudie Ressort. Previamente, las tablas habían sido publicadas por MESURET, Robert, “Les Primitifs du Languedoc, essai de catalogue”, *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 1152 (1965), pp. 12-13, núm. 38 (con reproducción del compartimento central y atribución como obra germánica de hacia 1450).

<sup>59</sup> Véase, respectivamente, Institut Amatller d’Art Hispànic, clichés Mas C-19687 y Junta de Museos 1075.

<sup>60</sup> Hay que suponer que en esa fecha Juan Ximénez ya había muerto, puesto que no aparece mencionado entre los herederos de Miguel Ximénez. El documento que nos habla de ello fue dado a conocer por BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite y el pintor Martín de Larraz”, *Aragón*, núm. 214 (1950), Zaragoza, 1950, p. 16.

<sup>61</sup> El error en esta asociación entre obra y documento ya fue puesto de relieve por GUDIOL RICART, Josep, *Pintura gótica...*, 1955, p. 310. Post, aunque fue uno de los que cayeron en el error de asociar el retablo a Rius y Roig, ya reconocía que “It resembles the manner of Bermejo’s Aragonese followers” (POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 251).

<sup>62</sup> Sobre estas cuestiones véase HYCKA ESPINOSA, Olga, “El retablo de Santa Catalina de la iglesia de San Pablo: la última voluntad de una patricia zaragozana”, *Mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, María del Carmen García Herrero y Cristina Pérez Galán (coords.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2014, pp. 269-303, que ha dado a conocer el testamento de Sesmero.

<sup>63</sup> GUDIOL RICART, Josep, *Pintura gótica...*, 1955, p. 310, que situó el retablo dentro de un grupo de obras cercanas a Bernat y Ximénez y bajo el influjo de Bartolomé Bermejo. Años después lo atribuyó directamente a Ximénez, aunque con alguna contradicción entre lo que dice en dos momentos diferentes de su estudio (GUDIOL RICART, Josep, *Pintura medieval...*, 1971, p. 64 y 86, cat. 350).

<sup>64</sup> Lo abordaremos en un estudio que tenemos en preparación sobre el citado retablo de Tamarite de Litera (VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “El retaule...”, en prensa).

<sup>65</sup> Sobre este sagrario véase POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 158, fig. 67; BERLABÉ JOVÉ, Carmen, “Sagrari”, *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra* (cat. exp.), Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pp. 108-109, cat. 156.

<sup>66</sup> París, Thierry de Maigret, subasta del 15 de junio de 2011 (lote 48), donde se catalogó erróneamente como germano de inicios del siglo XVI. Se subastó nuevamente en Múnich (Hampel) el 20 de septiembre de 2012 (lote 211), con una nueva filiación estilística equívoca, esta vez relacionándose con el valenciano Joan Reixach (*Hampel. September-Auktionen. Donnerstag, 20. Und Freitag, 21. September 2012*, Múnich, Hampel, 2012, pp. 136-143). Damos a conocer este tríptico y algunos aspectos alrededor de su ejecución en VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, “Some questions...”, en prensa.

<sup>67</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003, p. 102, fig. 60.

<sup>68</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Mas C-32737.

<sup>69</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Gudiol 68320; KAGANÉ, Ludmila, *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX. Historia de una colección*, Sevilla, Fundación el Monte, 2005, pp. 368-369, fig. 92 y p. 244, cat. 241 (con atribución a la escuela aragonesa).

<sup>70</sup> Por ejemplo, en una tabla conservada en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 2543), y en el retablo de la Virgen de Montserrat de la iglesia de Alfajarín (reproducidos en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 219 y 247).

<sup>71</sup> Serrat era hijastro del también pintor Juan Rius, puesto que su madre, María de Cortés, casó en segundas nupcias con el primero (SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos...”, 1918, p. 452, doc. CXX).

<sup>72</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Gudiol H-322 y Gudiol H-327, respectivamente.

<sup>73</sup> YARZA LUACES, Joaquín, “Anunciació...”, 2000, pp. 222-223.

<sup>74</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Gudiol S-96.

<sup>75</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Gudiol H-323 y Gudiol H-326, respectivamente.

<sup>76</sup> Menciona la predela POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 117, aunque sin reproducirla. Se conservan buenas fotografías en el Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona (cliché Junta de Museos 3230 para el detalle que comentamos).

<sup>77</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché S-97 Mas 49346.

<sup>78</sup> Véase, respectivamente, LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Miguel Jiménez...”, 1990, pp. 37-43 y POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 109, fig. 42.

<sup>79</sup> *Pintura de maestros antiguos, tallas, tapices, muebles y cerámica... Sotheby’s Parke Bernet & Co., sucursal en España... la subasta se celebrará el martes 3 de junio de 1980 en el Palacio de Boadilla del Monte*, Madrid, Sotheby’s, 1980, cat. 59-60. Las menciona HERMOSO CUESTA, Miguel, *El arte aragonés fuera de Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009, pp. 286-287. El San Jerónimo participó en una exposición celebrada en Madrid en 1988 (*Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas 1300-1550* (cat. exp.), Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura-Dirección General de



Patrimonio Cultural, 1988, núm. 11). En la misma subasta en que se remataron las tablas de san Cristóbal y san Jerónimo se vendió también la Trinidad (88 x 99 cm) que formaba parte del mismo retablo, seguramente, que el Varón de Dolores de la antigua colección Lanckoronski, puesto que la primera también se documentó en un momento dado en dicha colección. Fue adquirida por el gobierno español con destino al Museo del Prado (DONOSO GUERRERO, Rosa, “Algunas tablas...”, 1987, pp. 459-461).

<sup>80</sup> Ambos grabados se reproducen en F[LAMA] [Joaquim Folch y Torres], “L’estampa de Sant Cristòfol, de 1423”, *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, núm. 441 (4 de septiembre de 1916), Barcelona, p. 1.

<sup>81</sup> Dos de ellas, el san Agustín y el san Gregorio, ingresaron en el museo bilbaíno en 1927 procedentes de la colección Jado. El san Pedro, en cambio, llegó al museo posteriormente (1932), por una vía diferente. Sobre las tres tablas véase GALILEA ANTÓN, Ana M<sup>a</sup>, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museu de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 300-309.

<sup>82</sup> *Arte Subastas Bilbao. Pintura, escultura, objetos, arte oriental*, Bilbao, Arte Subastas Bilbao, p. 42, lote 187, con atribución a la escuela española del siglo XVI.

<sup>83</sup> Para esta obra, para la que últimamente se ha propuesto una posible procedencia del monasterio de San Antonio Abad de Zaragoza, ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 271-277.

<sup>84</sup> Para dicha atribución véase ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 124-125, con reproducción a color.

<sup>85</sup> Véase una reproducción en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 88.

<sup>86</sup> SOBRE, Judith Berg, “El Milagro de la nieve de Bartolomé Bermejo y Martín Bernat y el retablo de Juan Lobera para el claustro del Pilar”, *Goya*, núm. 307-308 (2006), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 215-224.

<sup>87</sup> Reproducido en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 123.

<sup>88</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Amatller M 4425.

<sup>89</sup> GALILEA ANTÓN, Ana, “Bartolomé Bermejo. Retaule de Santa Engràcia”, *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (cat. exp.), Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d’Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 148-159.

<sup>90</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Valencian...*, 1953, p. 436, fig. 189. Tal como señaló Post, las tablas fueron publicadas casi simultáneamente por Leandro de Saralegui, que coincidió en la atribución (SARALEGUI, Leandro de, “Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC, núm. XXIV (1951), p. 215).

<sup>91</sup> El aspecto que debería corroborar nuestra suposición a partir del estilo es la correlación de medidas, pero a día de hoy no estamos en disposición de confirmarlo. Saralegui publicó las dimensiones de las tablas de san Miguel y san Sebastián, según él, 112 x 85 cm. cada una, aunque es muy probable que no sean correctas (SARALEGUI, Leandro de, “Sobre algunas pinturas...”, 1951, p. 215). Lo afirmamos porque, a la vista de las fotografías de la obras, es imposible que solo exista una diferencia de 27 cm entre la altura y la anchura de las mismas. Además, en otro momento de su artículo (p. 216) se ofrecen unas medidas idénticas para otra tabla de la que habla en su estudio —un Calvario de la colección de Ricardo Corredor y de Arana, que atribuye al entorno de Miguel Bernat y sin relación directa con las tablas que aquí estudiamos—, por lo que es probable que se produjera un *lapsus calami* a la hora de especificar las medidas de las primeras.

<sup>92</sup> El san Bartolomé fue publicado por POST, Chandler Rathfon, *The Beginning...*, 1947, p. 868, fig. 372.

<sup>93</sup> Reproducido en LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Arte gótico...*, 2003, p. 102, fig. 60.

<sup>94</sup> Medidas: 131 x 58 cm. Esta tabla fue registrada en el Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona (cliché Gudiol 68.502) con atribución a Juan Ximénez, y se documentó en comercio en Madrid.

<sup>95</sup> Vid. infra nota 111.

<sup>96</sup> Véase una reproducción del retablo en LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Arte gótico...*, 2003, p. 102, fig. 60, y un detalle del Calvario en Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Mas C-49322.

<sup>97</sup> Reproducido en LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Miguel Ximénez. Pietat...”, *La pintura gòtica ...*, 2003, p. 281.

<sup>98</sup> Así lo vemos en la Resurrección del retablo de Tarazona, obra de Martín Bernat (ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 148).

<sup>99</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché P-2519 III.

<sup>100</sup> Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Gudiol H-333.

<sup>101</sup> Así lo señaló MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico...”, *La pintura gòtica...*, 2007, p. 350. Martín Bernat también reinterpretó este soldado en la Resurrección conservada antiguamente en la colección Parcent (reproducida en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 269).

<sup>102</sup> JOSÉ PITARCH Antoni y SAN JOSÉ, Lourdes (coord.), *Maestros de Alta Época. Galeria Bernat*, Barcelona, Galeria Bernat, s. d., pp. 32-33. La obra no ha sido incluida en la catalogación de ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, passim.

<sup>103</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “El retablo mayor...”, 2009, p. 72, fig. 1.

<sup>104</sup> GUDIOL RICART, José, *Pintura medieval...*, 1971, p. 86, cat. 357. Ricardo del Arco y Chandler Rathfon Post lo vieron *in situ* y pudieron leer la inscripción que figuraba en la parte baja, donde se aludía a la finalización de la obra en 1517, con lo que la posible vinculación al entorno de Ximénez se desvanece por completo. Véase ARCO, Ricardo, “La pintura antigua aragonesa. Algunos retablos inéditos”, *Arte Español*, núm. 7 (1913), Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, pp. 346-347; POST, Chandler Rathfon, *The Schools of Aragon...*, 1966, pp. 235-237, fig. 91.

<sup>105</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Pintura gòtica aragonesa en la Fundació Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 95-100.

- <sup>106</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, *Pintura gótica aragonesa...*, 2004, pp. 79-91; cfr. ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 218-221.
- <sup>107</sup> KNÖRLE, J. y ROTHLIND, J., “Examination of a Spanish work of art in course of restauration and its results”, *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, núm. 6 (1999), Estocolmo, pp. 81-86.
- <sup>108</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Schools of Aragon...*, 1966, pp. 235-237, pp. 375-377, fig. 160, que la situa en una colección particular madrileña. En el Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona se conservan fotografías de los diferentes compartimentos que integran la predela (carpeta Martín Bernat, sin números de cliché), en donde se comenta que se hallaba en comercio en París. Sobre el Maestro de Morata véase POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, pp. 388-417.
- <sup>109</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, passim. La publicación de dicho estudio, fruto de su tesis doctoral, nos exime de efectuar una glosa historiográfica como la que hemos dedicado más arriba a Ximénez. Remitimos, pues, a su trabajo. La obra incluye un valioso apéndice documental, con interesantes aportaciones inéditas. Con todo, algunos de los documentos que se dan como inéditos, en concreto, los relativos a los números 26, 27, 30, 34, 36, 39 y 70, ya habían sido referenciados —y el 70 incluso transcrito— por Manuel Serrano Sanz en un estudio anterior (SERRANO SANZ, Manuel, “El retablo de Blesa...”, 1922, pp. 1-2). Debe efectuarse idéntica aclaración en relación al testamento de Bernat, que Ortiz dio en su momento como inédito (ORTIZ VALERO, Nuria, “Últimas voluntades de Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre los años 1450 y 1505”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, núm. 106 [2010], pp. 181-197), aunque ya había sido referenciado en MORTE GARCÍA, Carmen, “Fernando el Católico y las artes”, *Las artes en Aragón: durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, p. 173, nota 60.
- <sup>110</sup> Se ha de tener en cuenta que Post diferenciaba entre las obras de Martín Bernat y las del Maestro de Alfajarín, que Gudiol aglutinó en una sola personalidad. Véase POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, pp. 40-68 y 142-184, además de los apéndices que publicó en los volúmenes sucesivos de su obra; GUDIOL RICART, José, *Pintura medieval...*, 1971, pp. 84-85.
- <sup>111</sup> Entre otras, es el caso del retablo de Piedratajada (GUDIOL RICART, José, *Pintura medieval...*, 1971, p. 85, cat. 321, con atribución a Martín Bernat; LACARRA DUCAY, María del Carmen y MARCOS MARTÍNEZ, Ángel, “San Fabián y San Cristóbal. Piedratajada”, *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, pp. 240-241, con atribución al círculo de Miguel Ximénez), que Ortiz no incluyó en su monografía sobre el artista. Sí la estudió como obra del pintor en una ficha del catálogo editado por Coll & Cortés, donde se presentaban diversas adquisiciones recientes de la galería en cuestión (ORTIZ VALERO, Nuria, “Martín Bernat. Saint Sebastian”, *Spanish Painting*, Madrid, Coll & Cortés Fine Arts, 2012, pp. 26-35). La ficha estaba dedicada, precisamente, a la tabla central del retablo, con la representación de san Sebastián, que había sido robada de la iglesia en 1975, junto a la predela y el coronamiento del conjunto —hoy todavía no localizados. En fecha reciente se ha podido recuperar y se ha depositado en el Museo Diocesano de Jaca. Sobre la recuperación de la tabla central del conjunto véase GARCÍA, Mariano, “La Policía recupera una tabla de Martín Bernat robada en 1975 en Piedratajada”, *El Heraldo de Aragón*, 22 de febrero de 2013.
- <sup>112</sup> La capitulación para la realización del retablo es de 1493. Véase SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos...”, 1914, pp. 444-446. Cfr. ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 126-153. Las diferencias del retablo turiasonense con el resto de la producción de Bernat ya fueron puestas de relieve por GUDIOL RICART, Josep, *Pintura gótica...*, 1955, p. 306.
- <sup>113</sup> Agradecemos a Sandra Rosas y al padre Josep de C. Laplana las facilidades concedidas para el estudio de la obra.
- <sup>114</sup> Sobre esta obra véase ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 153-157, que recoge la bibliografía anterior.
- <sup>115</sup> Sobre el retablo de Daroca, de amplia bibliografía, véase LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Encuentro...”, 1993, Zaragoza, pp. 437-459; RUIZ QUESADA, Francesc, “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXIII-XXIV (2009-2010), Barcelona, pp. 33-53; ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 69-91.
- <sup>116</sup> Cabe mencionar también una tabla de Miguel Ximénez que responde a este mismo modelo, con la representación de san Blas, hoy conservada en el Meadows Museum de Dallas. Sobre todas estas obras véase ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 173-191. Véase de la misma autora su estudio reciente sobre el san Victorián de la catedral de Barbastro (ORTIZ VALERO, Nuria, “San Victorián entre san Gaudioso y san Nazario”, *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa* (cat. exp.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015, pp. 304-305).
- <sup>117</sup> Transcrito íntegramente en SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. XXXI (1914), Madrid, pp. 446-448, doc. VI.
- <sup>118</sup> Un ejemplo más de la comunión de modelos que comentamos lo hallamos en una tabla con la Coronación de la Virgen conservada en tiempos de Post en la colección Proskauer (Nueva York), que Post atribuyó al Maestro de Alfajarín, posteriormente identificado con Martín Bernat (GUDIOL RICART, Josep, *Pintura gótica...*, 1955, p. 306), y que no ha sido incorporada al catálogo publicado por Ortiz (ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, passim), aunque en nuestra opinión la vinculación con dicho artista es muy evidente. La composición, que sigue claramente un grabado de Martin Schongauer según demostró Silva (SILVA MAROTO, Pilar, “Influencia...”, 1988, p. 283), fue utilizada también por Miguel Ximénez en los retablos de Villadoz y Tamarite de Litera (LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Influencia...”, 1984, p. 20).
- <sup>119</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 77, fig. 27.
- <sup>120</sup> Un detalle de dicho compartimento en Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Mas C-49322.
- <sup>121</sup> Vid. supra n. 65.
- <sup>122</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “El retablo mayor...”, 2009, p. 63-74; MORTE GARCÍA, Carmen, “Del gótico...”, *La pintura gótica...*, 2007, p. 350, n. 18; ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 157-165.

<sup>123</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Bartolomé Bermejo i Martín Bernat. Davallament”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (cat. exp.), Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d’Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 180-183; ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 211-215.

<sup>124</sup> TORMO MONZÓ, Elías, *Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la Colección de la Excma. Señora Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff. Viuda de Iturbe: exposición en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, cat. 13; TORMO MONZÓ, Elías, “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 4-5 (1926), Madrid, p. 40 y 43, fig. 62.

<sup>125</sup> ALCOLEA BLANCH, Santiago, “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d’un retaule dedicat a Crist Redemptor”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (cat. exp.), Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d’Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 160-169, que incluye reproducción de los cuatro compartimentos de Martín Bernat. Véase también RUIZ QUESADA, Francesc, “La incidencia...”, 2009-2010, pp. 44-45, fig. 6; RUIZ QUESADA, Francesc, “La alteridad velada o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum: estudis d’art medieval*, [en línea] 2012, núm. 4, pp. 18 y 23-24 [consulta: 31 enero 2015]. Disponible en internet: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/82-retrotabulum-4>.

<sup>126</sup> Hemos podido documentar la reaparición de la Ascensión a través de una de las fotografías del Institut Amatller d’Art Hispànic de Barcelona (sin núm. de cliché, carpeta Martín Bernat). En la información asociada a la fotografía constan las medidas de la tabla, 88 x 63 cm, que coinciden con las que ofreció Tormo en su momento.

<sup>127</sup> POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, pp. 170-173, fig. 75.

<sup>128</sup> *Collection de Monsieur et Madame B. Vente au profit de l’Institut Pasteur et de Médecins du Monde. Importants tableaux des écoles du nord et à d’autres amateurs*, Paris, Piasa, 1997, p. 13, lote 9.

<sup>129</sup> REINACH, Salomon, *Répertoire des peintures du Moyen-Age et de la Renaissance (1280-1530)*, París, E. Leroux, 1918, vol. IV, p. 543, con atribución a la escuela borgoñona del siglo XV; HAUSENSTEIN, Wilhelm von, *Das bild altlanten zur kunst*, Múnich, Verlag R. Piper & Co., 1923, vol. VI, p. 12, relacionándola con un maestro anónimo de hacia 1480.

<sup>130</sup> Sobre este conjunto véase LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Retablo de la Virgen de Montserrat”, *Joyas de un patrimonio IV. Estudios* (cat. exp.), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 82-88; ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 227-250.

<sup>131</sup> LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Las Tribulaciones de San Antonio Abad”, *El Espejo de nuestra historia: la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1991, pp. 516-517.

<sup>132</sup> VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, vol. I, p. 167.

<sup>133</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 240 y 248.

<sup>134</sup> La tabla se subastó en Tours (Francia) el 28 de noviembre de 2011 (François Odent, Hôtel des Ventes Michel Colombe, lote 75).

<sup>135</sup> Véase una reproducción en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 144.

<sup>136</sup> Véase una reproducción en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 135.

<sup>137</sup> Véase una reproducción en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 86.

<sup>138</sup> ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, p. 201.

<sup>139</sup> Véase, en este sentido, los ejemplos recogidos en ORTIZ VALERO, Nuria, *Martín Bernat...*, 2013, pp. 195-205.

<sup>140</sup> Reproducidos, respectivamente, en POST, Chandler Rathfon, *The Aragonese School...*, 1941, p. 72, fig. 26; Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Mas C-49322; Institut Amatller d’Art Hispànic, cliché Mas C-32737.